

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURAS HIPÁNICAS Y BIBLIOGRAFÍA



TESIS DOCTORAL

Acerca del proceso creativo en el teatro coreográfico contemporáneo: *Las amistades peligrosas* de V. Turcu y L. Mujic, Ópera Nacional Eslovena (Maribor) 2014

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Iryna Nefodova Skulskaya

DIRECTORA

Jara Martínez Valderas

Madrid
Ed. electrónica 2019

ACERCA DEL PROCESO CREATIVO EN EL TEATRO
COREOGRÁFICO CONTEMPORÁNEO:
LAS AMISTADES PELIGROSAS DE V. TURCU Y L. MUJIĆ
ÓPERA NACIONAL ESLOVENA (MARIBOR) 2014



U N I V E R S I D A D
COMPLUTENSE
M A D R I D

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Filología. Instituto del Teatro
Departamento de literaturas hispánicas y bibliografía
Doctorado en estudios teatrales

ACERCA DEL PROCESO CREATIVO EN EL
TEATRO COREOGRÁFICO CONTEMPORÁNEO:
LAS AMISTADES PELIGROSAS DE V. TURCU Y L. MUJIĆ
ÓPERA NACIONAL ESLOVENA (MARIBOR) 2014

Tesis doctoral presentada por
Iryna Nefodova Skulskaya

Dirigida por la doctora
Jara Martínez Valderas

Madrid, 2018

*Homenaje al
centenario del ballet esloveno
centenario del SNG Maribor
70 aniversario del Festival en Dubrovnik*

Índice

Abreviaciones	11
Índice de ilustraciones	13
Resumen en castellano y en inglés	15
Prefacio y agradecimientos	27
1. Introducción	31
1.1 Justificación del tema de estudio	35
1.2 Estado de la cuestión	37
1.3 Marco metodológico y fuentes	45
1.4 Estructura del trabajo	52
2. Marco teórico	57
2.1 El estudio del proceso creativo artístico	57
2.1.1 La creatividad: enfoques, terminología y nuevas tendencias	57
2.1.2 El proceso creativo: objeto de la psicología del arte y métodos para su investigación	68
2.2 Nacimiento del espectáculo coreográfico: los procesos creativos personales y los fenómenos de la creatividad conjunta	87
2.2.1 Coreógrafos	87
2.2.2 Bailarines	112
2.2.3 Músicos	132
3. La puesta en escena del ballet neobarroco <i>Las amistades peligrosas</i>	149
3.1 El anteproyecto	149
3.1.1 La Ópera Nacional Eslovena en Maribor: el contexto histórico y artístico	149
3.1.2 El tándem coreográfico V. Turcu-L. Mujić y la idea del ballet neobarroco	162
3.1.3 Material preexistente y los borradores de la dirección escénica	174
3.1.4 El concepto musical	195

3.1.5 El bosquejo del diseño escénico: I. Kirinčić, A. Hranitelj y A. Čavlek	216
3.1.6 El reparto	226
3.2 La realización escénica	230
3.2.1 Presentación del proyecto. La introducción de V. Turcu	230
3.2.2 Estructura y dinámica de los ensayos. El método del coreógrafo	232
3.2.3 Las tentativas escénicas y el primer montaje de la obra	238
3.2.4 Apuntes laborales del equipo creativo	242
3.2.5 Los actores: la etapa inicial de la puesta en escena y el camino hacia los papeles	251
3.2.6 Ensayos y estrenos en Dubrovnik, Ljubljana y Maribor	256
3.2.7 <i>Las amistades peligrosas</i> en los carteles y folletos	264
3.2.8 El método de contar historias: en búsqueda de la síntesis neobarroca	272
3.2.8.1 La dramaturgia escénica. Los modos de organizar la acción	273
3.2.8.2 La dramaturgia musical. La interpretación coreográfica de la música	279
3.2.8.3 La interpretación visual del drama	288
3.2.9 El proceso de la puesta en escena en las reflexiones del elenco actoral	296
3.2.10 Evolución de los borradores. Versiones grabadas	308
3.3 La recepción del espectáculo	311
3.3.1 <i>Las amistades peligrosas</i> en la prensa croata y eslovena	315
3.3.2 La obra bajo visión del espectador	324
3.3.3 El posterior destino de <i>Las amistades peligrosas</i> : un año después	335
4. Conclusiones	341
5. Bibliografía	357
6. Anexos digitales	385

Abreviaciones

APAVN850000: archivos personales audio.

APM: archivos personales manuscritos.

APV: archivos personales vídeo/foto

DPE: diario de la puesta en escena.

SNG Maribor: Teatro Nacional en Maribor, Eslovenia.

Índice de ilustraciones

Capítulo 3

3.1

Ilust. 3.1.1	Screenplay de Valentina Turcu, Music score (2014)		186
Ilust. 3.1.2	Screenplay de Valentina Turcu, Cast (2014)		186
Ilust. 3.1.3	Screenplay de Valentina Turcu (2014)		188
Ilust. 3.1.4	Screenplay de Valentina Turcu, Tango (2014)		188
Ilust.3.1. 5	Screenplay de Valentina Turcu, Gran Salón, Tourvel Sonata (2014)		190
Ilust. 3.1.6	Bosquejo de Iván Kirinčić (2014)		218
Ilust. 3.1.7	Bosquejo de Iván Kirinčić (2014)		218
Ilust.3.1. 8	Bosquejo de Alan Hranitelj (2014)		223
Ilust. 3.1.9	Bosquejo de Alan Hranitelj (2014)		224
Ilust. 3.1.10	Las amistades peligrosas, Dubrovnik (2014)	Foto: T. Marta	225

3.2

Ilust. 3.2.1	El elenco de Las amistades peligrosas (2014)	Foto: T. Marta	233
Ilust. 3.2.2	Valentina Turcu (2014)	Foto: I. Nefodova Skulskaya	234
Ilust. 3.2.3	Catarina de Meneses y Antón Bogov (2014)	Foto: I. Nefodova Skulskaya	236
Ilust. 3.2.4	Catarina de Meneses y Antón Bogov (2014)	Foto: I. Nefodova Skulskaya	237
Ilust. 3.2.5	El equipo técnico de la producción (2014)	Foto: I. Nefodova Skulskaya	239
Ilust. 3.2.6	Valentina Turcu y Sergiu Moga (2014)	Foto: I. Nefodova Skulskaya	240
Ilust. 3.2.7	Ensayo en Maribor(2014)	Foto: I. Nefodova Skulskaya	241
Ilust. 3.2.8	Esbozos laborales de Valentina Turcu (2014)		243
Ilust. 3.2.9	Notas de la asistencia musical(2014)		244
Ilust. 3.2.10	Notas de la asistencia musical (2014)		247

Ilust. 3.2.11	Apuntes del regidor escénico (2014)	248
Ilust. 3.2.12	Apuntes del regidor escénico (2014)	250
Ilust. 3.2.13	Leo Mujić (Dubrovnik 2014)	Foto: I. Nefodova Skulskaya 257
Ilust. 3.2.14	Ensayo en Dubrovnik (2014)	Foto: I. Nefodova Skulskaya 258
Ilust. 3.2.15	Carteles en Dubrovnik (2014)	263
Ilust. 3.2.16	Folleto del 65 Festival en Dubrovnik (2014)	264
Ilust. 3.2.17	Folleto del 62 Festival en Ljubljana (2014)	265
Ilust. 3.2.18	Folleto-programación del 62 Festival en Ljubljana (2014)	266
Ilust. 3.2.19	Cartel-calendario de Las amistades peligrosas SNG Maribor (2014)	268
Ilust. 3.2.20	Cartel de Las amistades peligrosas SNG Maribor (2014)	269
Ilust. 3.2.21	Folio informativo SNG Maribor (2014)	271
3.3		
Ilust. 3.3.1	Slobodna Dalmacija 22.08.2014	314
Ilust. 3.3.2	Večernji list 22.08.2014	316
Ilust. 3.3.3	Dubrovački vjesnik 02.08.2014	316
Ilust. 3.3.4	Večernji list 22.08.2014	317
Ilust. 3.3.5	Večer 02.09.2014	318
Ilust. 3.3.6	Delo 16.08.2014	319

Resumen en castellano y en inglés

LA PRESENTE INVESTIGACIÓN, *ACERCA DEL proceso creativo en el teatro coreográfico contemporáneo: Las amistades peligrosas* de V. Turcu y L. Mujić (SNG Maribor 2014), arraiga en una tentativa de captar y fijar el efímero momento de nacimiento de una obra coreográfica, darse cuenta de los particulares y complejos procesos que llevan esta multifacética tarea a su lógica finalidad, asimismo, comprender los procedimientos artísticos en el teatro de ballet como un proceso creativo íntegro. Así, en las tempranas etapas del estudio se engendra la hipótesis acerca de la posibilidad de aplicar las actuales teorías de la creatividad y del proceso creativo en el desarrollo analítico de la tesis. Esta idea inicial conduce a la creación del marco teórico y al rastreo de los modelos y ejemplos de otras áreas artísticas que más adelante insinúan el planteamiento y la estructura del trabajo.

La primera propuesta de esta tesis es diferenciar y organizar los conocimientos acerca del proceso creativo teatral mediante un vasto estudio de las prácticas artísticas en el ámbito del teatro coreográfico. A lo largo del trabajo se examinan aquellos fenómenos que podrían ser identificados como procesos creativos personales: se exploran sus principales etapas y componentes, relaciones, interconexiones y vínculos artísticos cotidianos que constituyen la intrínseca esencia de la labor teatral.

La segunda propuesta, la aplicación analítica del estudio de caso, se ubica en el contexto de la puesta en escena del ballet neobarroco *Las amistades peligrosas* de Valentina Turcu y Leo Mujić en la Ópera Nacional Eslovena Maribor (2014) y en el ambiente artístico de este colectivo con la idea de reconstruir cronológica y analíticamente las etapas del complejo hecho teatral.

El objetivo metodológico de la tesis sería diseñar un modelo de estudio que abarque y explique las fases del proceso artístico, narre y examine sus detalles esenciales y, también, represente la historia del evento.

A lo largo de la investigación se revelan los principales significados que se otorgan a los conceptos de la creatividad y del proceso creativo en una compañía de ballet, se analizan los particulares sistemas de trabajo artístico propios en este ámbito. Además, se intenta observar de qué manera funcionan estos sistemas y métodos, qué clase de influencia e impacto en una trayectoria creativa tiene el entorno artístico, los profesores y el lugar de la formación recibida, experiencias e influencias personales, profesionales, artísticas; temas y papeles preferidos.

Pondremos principal hincapié en el estudio de los métodos personales y en el funcionamiento del tándem coreográfico V. Turcu y L. Mujić: el papel de cada uno, la división del trabajo y la manera de transmitir el material escénico a los bailarines-intérpretes. Otro punto imprescindible del estudio es la recepción y percepción tanto del proceso creativo como del producto artístico por parte de los participantes (equipo) y de los consumidores (críticos y varios grupos de espectadores).

Además, se evidencia la lógica del proceso de la composición; mediante el análisis de las etapas creativas observamos la evolución de la idea inicial fijándonos en los detalles que quedan intactos y los que se modifican o se transforman. Se comprueban otras dos hipótesis: la primera es acerca de la existencia de los factores que determinan el proceso creativo coreográfico y la segunda está relacionada con el uso del término *neobarroco* y su variado significado en el contexto de la creación estudiada.

Esta tesis pretende proporcionar líneas de trabajo que podrían ser interesantes para los subsiguientes investigadores y, de esta manera, aportar a la comunidad académica dedicada al estudio de la práctica artística. Entre estas aportaciones mencionamos, en primer lugar, un valioso marco teórico acerca de la creatividad y del proceso creativo como objeto de la psicología del arte recogido y traducido de diferentes idiomas con el ejemplo de su inmediata aplicación al objeto de nuestro estudio. Además, el contenido del marco teórico transita y se desarrolla en el marco metodológico que consta de tres etapas diferentes con sus particulares procedimientos y técnicas.

El estudio ofrece un infrecuente ejemplo de manejo del material artístico vivo apoyado en una original base de datos. La novedad de este trabajo también consiste en la introducción al aparato investigador de los

borradores manuscritos, bosquejos y apuntes de toda índole que surgen en el proceso de la puesta en escena y originan una potente fuente de información. Asimismo, los autoinformes y reflexiones personales del equipo creativo se convierten en el objeto de un escrupuloso estudio inspirando singulares técnicas de exploración. Las originales aportaciones metodológicas se presentan tanto en el diseño de cada apartado como en el modo de organizar el extenso material del trabajo íntegro.

Entre otras líneas de investigación mencionamos el análisis de la multifásica adaptación de la compleja narrativa epistolar del siglo XVIII a una pieza coreográfica contemporánea.

Además, el texto amplía los conocimientos acerca de la compañía de ballet del SNG Maribor y contribuye a la historia actual del equipo; asimismo, descubrimos unos significantes detalles artísticos a través de la memoria colectiva.

Llegamos a la conclusión que en el ámbito del teatro coreográfico contemporáneo el proceso creativo es polifásico y multifacético, es tanto lineal como recurrente; generalmente, se fundamenta en el oficio y amor por su profesión que motiva y encamina la voluntad creativa. Según los numerosos testimonios, la parte propiamente creativa, que supone la inspiración y trabajo altamente intuitivo, coincide con las etapas de la colaboración profesional durante los ensayos y culmina en el espectáculo, en los momentos de comunicación directa con el público, en el proceso de compartir el producto artístico.

Todas las etapas del proceso creativo artístico son muy importantes: tanto las personales (ajustes y premisas psicológicas/artísticas, periodos de preparación y entrenamiento) como conjuntas, en las que nace y evoluciona el producto artístico, los roles, las personalidades de los creadores e intérpretes. Añadimos que, en comparación con los simples esquemas analizados en el capítulo teórico, en la labor teatral cualquier detalle se complica, se ramifica, se adjuntan nuevas fases fraccionadas, la idea inicial vuelve modificada o transformada. Acorde a nuestra investigación, los fenómenos identificados por los profesionales del teatro como *creativos*, surgen precisamente en las fases colectivas, mientras que en las etapas personales simplemente esbozamos un esquema para esta futura creatividad.

Hemos observado que el contenido del proceso creativo coreográfico, en general, no ha cambiado con el paso del tiempo: las diferencias esenciales se hallan en *los detalles* que dependen tanto de la forma artística de la pieza como de la personalidad del creador y su tipo artístico y psicológico. Además, el procedimiento de la composición varía: algunos parten de la música, otros se inspiran en la obra literaria, en la idea escenográfica, desarrollan un concepto filosófico o parten del propio movimiento. En el proceso de la investigación nos hemos dado cuenta acerca de la dimensión de las tareas y destrezas profesionales e interprofesionales que supone el método creativo del coreógrafo, además de los numerosos procedimientos en las etapas tanto personales como en los momentos de la colaboración con el equipo artístico. La parte personal del método del coreógrafo es preparatoria y supone una serie de procedimientos racionales. La fase de la colaboración con los intérpretes suele ser más intuitiva, aunque, en algunas formas de la composición coreográfica lo racional puede coincidir con lo intuitivo; o, al contrario, lo racional puede partir de lo intuitivo.

Asimismo, hemos averiguado que tanto la idea inicial que se establece al principio y la decisión que se toma en relación del objetivo final como las numerosas circunstancias externas determinan la manera y el método del coreógrafo y de la creación en cada caso concreto.

El análisis de la puesta en escena del ballet neobarroco *Las amistades peligrosas*, que se ha desarrollado a lo largo del tercer capítulo, inicialmente ha sido pensado como un estudio teatral apoyado en los métodos de las ciencias sociales y con el punto de partida en las habilidades del estudio de caso exploratorio (Bell, 2005). Además, hemos podido aplicar la síntesis de los esquemas conceptuales de la creatividad y del proceso creativo y partir de los resultados y la experiencia obtenidos en el proceso de elaboración del marco teórico.

Para desarrollar el contenido de este capítulo nos han servido las ideas del método psicobiográfico (Weissman, 1967) y de la indagación narrativa (Bell, 2005); para dar la coherencia al texto completo han sido usadas las herramientas del método cronológico (Huidobro Salas, 2004). Los propósitos de la reconstrucción analítica del proceso creativo (Sveshnikova, 1999; Sventchitskaya, 2010; Balinskaya, 2013; Galkin, 2015) han permitido

entrelazar diferentes tipos de escritura e introducir apartados del contexto histórico, estudio biográfico y comparación de las trayectorias artísticas; asimismo, el desciframiento y análisis del *Screenplay* de V. Turcu, el estudio de la selección musical, del reparto, bosquejos escenográficos y de la síntesis artística. También, se han presentado numerosas observaciones obtenidas a través de las reflexiones del equipo creativo en diferentes momentos de la puesta en escena y de la recepción del producto artístico en distintos grupos de espectadores.

Según demuestra el estudio, el método creativo del tándem V. Turcu y L. Mujić en *Las amistades peligrosas*, antes que nada, consiste en la división de tareas y suma las maneras de trabajar con las fuentes del tema que estructuran la propia idea y preparan la base para la composición del texto coreográfico, por un lado, y, por el otro, los métodos de trabajo en la sala de ballet que incluyen la organización y planificación de los ensayos, realización de la dirección escénica y preparación del estreno.

A través del análisis de los elementos expresivos que constituyen la obra se revelan los modos de organizar la acción dramática y las principales herramientas de la dirección escénica de V. Turcu, los puntos clave de la estructura musical-coreográfica, el campo de L. Mujić, además de los numerosos aspectos del razonamiento visual del drama ofrecido por el equipo de diseñadores. Señalamos que las reflexiones y comentarios de los bailarines se han convertido en unas imprescindibles ventajas de la indagación y han permitido descubrir numerosos aspectos de la práctica artística en diferentes etapas de la puesta en escena, observar el camino hacia los papeles y su evolución, apreciación profesional del trabajo propio y en equipo, colaboración con los coreógrafos y colegas del gremio.

Asimismo, con el fin de mostrar las principales variables en la recepción del ballet neobarroco *Las amistades peligrosas* hemos realizado un estudio de la percepción estética de la pieza en el contexto de los tres lugares de estrenos. Mediante los comentarios en la prensa y resúmenes del público habitual, los especialistas en las artes escénicas, profesionales de ballet, músicos, etc., hemos podido confirmar algunas ideas e hipótesis, por ejemplo, sobre los aciertos y carencias de la composición de la pieza. Así, al comparar las reflexiones del equipo creativo “desde dentro” con la

crítica y opiniones de los espectadores “desde fuera” hemos resumido que el complejo argumento de la novela no cupo en el breve tiempo físico liberado para la obra y dio lugar a una percepción confusa a nivel de contenido.

Con este trabajo esperamos contribuir a la investigación teatral enfocada en la práctica artística que se encuentra en expansión en el territorio español gracias a los máster y doctorados específicos en artes escénicas.

Con este trabajo quisiéramos expresar un gran respeto por la labor profesional de todos los gremios teatrales que, muy a menudo, pasa desapercibida y no siempre obtiene el reconocimiento merecido. Estamos convencidos de que el valor imprescindible de cualquier compañía o de cualquier teatro es el propio colectivo, la gente que mantiene vivo el arte teatral gracias al esfuerzo y sacrificio diario.

Palabras clave: *creatividad, proceso creativo, teatro coreográfico contemporáneo, la práctica artística, el método del coreógrafo, borradores, autoinformes, reflexión, ensayo, espectáculo, recepción creativa.*

THE PRESENT RESEARCH, *ABOUT THE creative process in contemporary choreographic theater: Dangerous Liaisons of V. Turcu and L. Mujić* (SNG Maribor 2014), takes root in an attempt to capture and determine the ephemeral moment of birth of a choreographic work, to give an account of the particular and complex processes that take this multifaceted task to its logical purpose. Likewise, to understand the artistic procedures in ballet theater as an integral creative process. Thus, in the early stages of the study the hypothesis is generated about the possibility of applying the current theories of creativity and the creative process in the analytical development of the thesis. This initial idea leads to the creation of the theoretical framework and to the tracking of the models and examples of other artistic areas that later imply the approach and structure of the work.

The first proposal of this thesis is to differentiate and organize knowledge of the theatrical creative process through an extensive study of artistic practices in the field of choreographic theater. Throughout the work those phenomena that could be identified as personal creative processes are examined: their main phases and components, relationships, inter-connections and daily artistic links that constitute the intrinsic essence of theater work are explored.

The second proposal, the analytical application of the case study, is placed in the context of the staging of the neo-baroque ballet *Dangerous Liaisons* of Valentina Turcu and Leo Mujić at the Slovene National Opera Maribor (2014) and in the artistic environment of this collective with the idea of reconstructing chronologically and analytically the stages of the complex theatrical deed.

The methodological objective of the thesis would be to design a study model that covers and explains the phases of the artistic process, narrates and examines its essential details and, also, represents the history of the event.

Throughout the investigation the main meanings that are given to the concepts of creativity and the creative process in a ballet company are revealed, the particular artistic work systems themselves are analyzed in this field. In addition, we try to observe how these systems and methods work, what kind of influence and impact on a creative trajectory the artistic environment has, the teachers and the place of the received education, expe-

riences and personal, professional, artistic influences; favorite themes and roles.

The main emphasis is placed on the study of personal methods and the functioning of the choreographic tandem V. Turcu and L. Mujić: the role of each one, the division of work and the way of transmitting the scenic material to the dancers-performers. Another essential point of the study is the reception and perception of both the creative process and the artistic product by the participants (team) and the consumers (critics and various groups of spectators).

In addition, the logic of the composition process is evident; through the analysis of the creative stages we observe the evolution of the initial idea by focusing on the details that remain intact and those that are modified or transformed. Two other hypotheses are verified: the first is about the existence of the factors that determine the choreographic creative process and the second is related to the use of the term neo-baroque and its varied meaning in the context of the creation studied.

This thesis aims to provide lines of work that could be interesting for subsequent researchers and, in this way, contribute to the academic community dedicated to the study of artistic practice. Among these contributions we mention a valuable theoretical framework for creativity and the creative process as an object of the psychology of art collected and translated from different languages with the example of its immediate application to the object of our study. Moreover, the content of the theoretical framework moves and develops in the methodological framework that consists of three different stages with their procedures and techniques.

The study offers an infrequent example of the handling of live artistic material supported by an original database. The novelty of this work also consists of the introduction to the research apparatus of manuscript drafts, sketches and notes of all kinds that arise in the process of staging and originate a powerful source of information. Likewise, the self-reports and personal reflections of the creative team become the object of a scrupulous study inspiring unique exploration techniques. The original methodological contributions are presented in the design of each section and in the way of organizing the extensive material of the integral work.

Among other lines of research, we mention the analysis of the multiphase adaptation of the complex eighteenth-century epistolary narrative to a contemporary choreographic piece. In addition, the text broadens the knowledge on the ballet company of SNG Maribor and contributes to the current history of the team; likewise, we discover significant artistic details through collective memory.

We concluded that in the field of contemporary choreographic theater the creative process is polyphasic and multifaceted, it is both linear and recurrent; generally, it is based on the trade and love for their profession that motivates and guides the creative will. According to the numerous testimonies, the truly creative part, which involves inspiration and highly intuitive work, coincides with the stages of professional collaboration during the rehearsals and culminates with the performance in moments of direct communication with the public and in the process of sharing the artistic product. All the phases of the artistic creative process are very important: both the personal ones (adjustments and psychological / artistic premises, periods of preparation and training) and joint ones, in which the artistic product is born and evolves, the roles, the personalities of the creators and interpreters. We add that, in comparison with the simple structures analyzed in the theoretical chapter, in the theatrical work any detail is complicated, it branches out, new fractionated phases are attached, the initial idea returns modified or transformed. According to our research, phenomena identified by theater professionals as creative arise precisely in the collective phases, while in personal stages we just sketch a pattern for this future creativity.

We have observed that the content of the choreographic creative process, in general, has not changed over time: the essential differences are in the details that depend both on the artistic form of the piece and on the personality of the creator and his artistic and psychological type. In addition, the composition procedure varies: some start from music, others are inspired by the literary work or by the scenography, develop a philosophical concept or start from the movement itself. In the process of the research we have come to understand the dimension of the tasks, the professional and interprofessional skills that the creative method of the choreog-

rapher supposes, in addition to the numerous procedures in the personal stages as well as in the moments of the collaboration with the artistic team. The personal part of the choreographer's method is preparatory and involves a series of rational procedures. The phase of the collaboration with the interpreters is usually more intuitive, although in some forms of the choreographic composition the rational can coincide with the intuitive; or on the contrary, the rational can start from the intuitive.

Similarly, we have found out that both the initial idea established at the beginning and the decision taken regarding the final objective as well as the numerous external circumstances determine the way and method of the choreographer and creation in each case.

The analysis of the staging of the neo baroque ballet *Dangerous Liaisons*, which has been developed throughout the third chapter, has initially been thought of as a theatrical study based on the methods of the social sciences and with the starting point in the skills of the exploratory case study (Bell, 2005). In addition, we have been able to apply the synthesis of the conceptual schemes of creativity and the creative process and start from the results and experience obtained in the process of developing the theoretical framework.

To develop the content of this chapter we have been served by the ideas of the psychobiographical method (Weissman, 1967) and narrative inquiry (Bell, 2005); to give coherence to the complete text, the tools of the chronological method have been used (Huidobro Salas, 2004). The purposes of the analytical reconstruction of the creative process (Sveshnikova, 1999, Svenchitskaya, 2010, Balinskaya, 2013, Galkin, 2015) have allowed us to interweave different types of writing and introduce sections of the historical context, biographical study and comparison of artistic trajectories; also, the deciphering and analysis of the *Screenplay* of V. Turcu, the study of the musical selection, of the cast, scenographer's sketches and of the artistic synthesis. Moreover, numerous observations have been presented through the reflections of the creative team at different times of the staging and the reception of the artistic product in different groups of spectators.

As the study shows, the creative method of the tandem V. Turcu and L. Mujić in *Dangerous Liaisons*, before anything else, consists of the division

of tasks and adds the ways of working with the sources of the theme that structure the idea itself and prepare the basis for the composition of the choreographic text, on the one hand, and on the other, the methods of work in the ballet studio that include the organization and planning of the rehearsals, fulfillment of the stage direction and preparation of the premiere. Through the analysis of the expressive elements that constitute the work, the modes of organizing the dramatic action and the main tools of the stage direction of V. Turcu are revealed, the key points of the musical-choreographic structure, the field of L. Mujić, in addition to the many aspects of the visual reasoning of the drama offered by the design team. We point out that the reflections and comments of the dancers have become indispensable advantages of the investigation and have allowed the discovery of numerous aspects of the artistic practice in different phases of the staging, to observe the path towards the roles and their evolution, professional appreciation of their own work and as a team, collaboration with choreographers and colleagues of the guild. Likewise, in order to show the main variables in the reception of the neo-baroque ballet *Dangerous Liaisons*, we have made a study of the aesthetic perception of the piece in the context of the three premiere venues. Through comments in the press and summaries of the regular public and specialists in the performing arts, ballet professionals, musicians, etc., we have been able to confirm some ideas and hypotheses, for example, on the successes and shortcomings of the composition of the piece. Thus, when comparing the reflections of the creative team “from within” with the criticism and opinions of the spectators “from outside” we have summarized that the complex story of the novel did not fit in the brief physical time released for the work and gave rise to a confusing perception at the content level.

With this work we hope to contribute to the theatrical research focused on the artistic practice that is expending in the Spanish territory thanks to the specific masters and doctorates in performing arts.

With this work we would like to express great respect for the professional work of all the theatrical guilds that, very often, go unnoticed and do not always get the deserved recognition. We are convinced that the es-

sential value of any company or any theater is the collective itself, the people who keep the theater art alive thanks to the effort and daily sacrifice.

Keywords: *creativity, creative process, contemporary choreographic theater, artistic practice, the choreographer's method, drafts, self-reports, reflection, essay, show, creative reception.*

Prefacio y agradecimientos

RECUERDO QUE DE PEQUEÑA ME encantaba estirar las puntitas de los pies imaginando que yo era una bailarina (un sueño habitual de muchas niñas en Rusia), ir con mi madre al teatro, ver la función y después obsequiar con flores a la solista. Aunque empecé a estudiar música, siempre guardaba el sueño del teatro.

Mis relaciones serias con el mundo de la danza profesional comenzaron en los años de estudios en la facultad de composición en el Conservatorio Estatal de Kiev. Siendo estudiante de tercer grado decidí componer un ballet sobre los cuentos populares para el examen de fin de carrera. Al recibir la aprobación de mi profesor, me puse a leer los libros sobre el género coreográfico y a estudiar las grandes partituras relacionadas con la danza que se encontraban en la biblioteca del conservatorio. Además, para conocer el tema mejor, empecé a visitar los ensayos y las clases de la compañía en el Teatro de la Ópera y Ballet Juvenil de Kiev. Mis amigos me presentaron al director artístico Robert Kliavin, uno de los prominentes coreógrafos ucranianos en aquel momento. Encantado con mi proyecto, me daba miles de consejos prácticos y artísticos acerca de mi partitura. Es decir, era mi *Petipa*. “Aquí necesito unos 20 compases para las piruetas de la solista, aquí tiene que haber unos 30 compases para un *Adagio*, aquí una *mise-en-scène*, unos 12 compases”, me decía. Aunque mi obra *La Princesa-Rana* nunca se había puesto en escena, me produjo una gran satisfacción artística y un sobresaliente en el examen. Más tarde, inspirada en la magia del teatro callejero popular y en la colaboración con un colectivo coreográfico infantil, surgió otra composición, *Teatro de Petrushka* con la dramaturgia y el libreto propio. Sin embargo, el interés por trabajar en un teatro de verdad crecía día tras día dejando atrás las expectativas por la composición musical y muy pronto me dediqué a la carrera de pianista-acompañante de ballet, al principio en el Ballet Clásico de Kiev y más adelante, en la Ópera Nacional de Ucrania (Kiev).

A continuación, tuve la gran suerte de trabajar con los destacados artistas y coreógrafos en los teatros y compañías en Ucrania, Eslovenia, Inglaterra y España. Como pianista invitada he participado en numerosos cursos y clases magistrales internacionales disfrutando de la colaboración con los prominentes maestros europeos. En el departamento de coreografía en la Universidad Eslava en Kiev (al final de los años 90) desarrollé el curso de Dramaturgia musical del ballet para los estudiantes que en general eran mis compañeros de teatro.

El interés profesional y personal que motiva el presente estudio gira alrededor de la necesidad de investigar sobre la práctica artística y la vida teatral en general. La idea de escribir acerca de la puesta en escena, la interpretación, el ensayo, la creatividad del coreógrafo y de los bailarines surge en los años de trabajo en la Ópera Nacional Eslovena (2010-2015) que eran muy intensos en el sentido de los montajes interesantísimos y de la gente extraordinaria alrededor. Solamente fue necesario esperar a que en los planes del repertorio apareciera un proyecto conveniente para llevar a cabo el estudio. En el mes de enero del año 2014, en el horario laboral de la compañía que habitualmente se expone en el tablón de anuncios en la sala de ensayos, apareció la noticia de que la coreógrafa eslovena Valentina Turcu en tándem con el maestro Leo Mujić montaría su nuevo ballet *Las amistades peligrosas*, definido *neobarroco* y basado en la conocida novela epistolar del escritor francés del siglo XVIII Choderlos de Laclos.

¿Por qué fue elegido precisamente este proyecto y estos coreógrafos? El trabajo conjunto de Valentina como la autora de la dirección escénica, del concepto musical y de la coreografía, y Leo, en calidad de asistente de la coreógrafa y el maestro repetidor, se observaba en la compañía desde el año 2012, cuando fue montada una brillante versión de *Romeo y Julia* con la música de S. Prokofiev, posteriormente nominada a varios premios nacionales. Más tarde, en la Ópera Nacional Croata en la ciudad de Zagreb, se creó *Anna Karenina*, un ballet basado en la novela de L. Tolstoi y con la música del compositor ruso P. Chaikovski. Esta vez la coreografía fue creada por L. Mujić y la dirección escénica y el concepto musical lo desarrolló V. Turcu. Una fresca versión de *Carmen* con la música de G. Bizet-R. Scherdrin, que Valentina montó para la compañía ubicada en la ciudad croata

Split, posteriormente fue llevada a la Ópera Nacional Eslovena de Maribor y también recibió una satisfactoria recepción por parte del público y de la crítica. Entonces, estaba absolutamente claro que teníamos un equipo de creadores jóvenes y talentosos, extremadamente profesionales, extravagantes y sensibles, volcados en argumentos de la gran literatura.

El resto del equipo creativo estaba compuesto por los conocidos diseñadores de Eslovenia y Croacia; asimismo, contábamos con la presencia de excelentes bailarines del SNG Maribor. La obra fue encargada por el famoso festival de verano en Dubrovnik en colaboración con el festival de Ljubljana, por lo tanto, nos esperaban tres estrenos muy diferentes. Las cortas dimensiones de la pieza parecían muy convenientes para realizar la investigación; además, se valoraba la posibilidad de la propia participación en el proceso, la oportunidad de observar y comunicar con todo el equipo en su trabajo diario, en los viajes y durante las funciones. Le pedí a Valentina permiso para llevar la investigación, hacer los apuntes, fotografiar y filmar los ensayos y meterme en sus exclusivas agendas. No había ningún problema en establecer un buen contacto con el elenco: todo el mundo estaba dispuesto a colaborar en mi proyecto, me prestaron su tiempo y compartieron sus ideas, reflexiones y experiencias.

A continuación, quiero expresar mi respeto y sincero agradecimiento a todo el equipo de *Las amistades peligrosas* de 2014 por formar una parte esencial de esta investigación: en primer lugar, a los coreógrafos Valentina Turcu y Leo Mujić y a los diseñadores de la escenografía, vestuario e iluminación Ivan Kirinčić, Alan Hranitelj y Aleksandar Čavlek.

A los bailarines-intérpretes: Antón Bogov, Catarina de Meneses, Jelena Lečić, Tijuana Križman-Hudernik, Olesia Hartmann, Matjaž Marin, Sergiu Moga, Evgenia Koshkina, Tanja Baronik, Sytze Jan Luske, Asami Nakashima, Ines Urošević, Yuya Omaki, Gaj Žmavc, Filip Jurič, Tiberiu Marta, Alexandru Pilca, Matevž Biber.

Además, a los miembros del equipo de producción: Peter Krajnc, Gorazd Vever, Damir Ptiček, Tadeja Belužič, Vesna Novitović, Valentina Vever, Tomaž Premzl.

Asimismo, un agradecimiento especial a los integrantes del SNG Maribor por participar en este estudio y compartir sus observaciones y expe-

riencia profesional: Edward Clug, Marina Krasnova, Marin Turcu, Vadim Kurgaev, Alenka Ribič, Galina Chaika, Demetrius King, Tatiana Svetlichnaya, Vasiliy Kuzkin, Galina Dmitrieva, Helena Klasič, Saša Olenjuk, Rostislav Denisiuk, Oksana Pečeny-Dolenc, Benjamin Virc, Alan Kavčič, Mateja Kožuh, Patricija Krepfl, Suzana Rengeo.

A los grandes artistas y profesionales que contribuyeron a esta investigación con los valiosos comentarios acerca de las prácticas artísticas en el teatro coreográfico: Allin Vlasenko y Dinara Sabitova (Kiev), Irina Menchikova (Hamburgo), Lyudmila Shumarova y Mladen Tarbuk (Zagreb), María Cristina Álvarez, José A. Checa y Jorge Christoff (Madrid), Christian Gueremachi (Amsterdam), Ángel Rodríguez (Madrid), Indra Reinholde y Ieva Immertreja (Riga), Natalia Kalinichenko (Munich), Denis Matvienko y Valeriy Konkov (San Petersburgo), Tatiana Predeina (Cheliabinsk), Medea Yassonidi (Atenas), Karl Reinish (Graz), Luca Dall'Alpi (Ravenna), Dragica Petrovič (Maribor), Samantha Jennings (Lisboa).

A la directora de mi tesis, la doctora Jara Martínez Valderas, por apoyarme y dedicarme su tiempo y por haber compartido conmigo su experiencia, consejos y precisiones.

A mi amiga, la doctora Ana Abad Carlés, por su apoyo, comentarios e ideas.

A mi amiga Karen Emerson por su apoyo y sugerencias lingüísticas.

A mi esposo José Fernández Manzano por su paciencia y dedicación a la primera lectura y sugerencias.

A toda mi familia española y rusa y a los numerosos amigos por su apoyo y comprensión.

1 Introducción

EL FENÓMENO DE LA DANZA teatral occidental ha inspirado numerosas investigaciones históricas y teóricas, enfocadas en su estética y en los aspectos estilísticos; se ha estudiado la obra de los grandes coreógrafos y algunas trayectorias personales tanto de los creadores del ballet como de sus intérpretes. Por un lado, tenemos una vasta bibliografía internacional que abarca y representa las innumerables manifestaciones del bello arte coreográfico y, por el otro, descubrimos áreas que todavía siguen al margen del interés académico. Una de estas áreas está relacionada con el proceso creativo teatral y el fenómeno del espectáculo, en particular, con el tema de su realización escénica. Tradicionalmente, el espectáculo sirve de objeto en los artículos de prensa con su análisis empírico-descriptivo o en las crónicas historiográficas; además, es un lema en las reflexiones y memorias de los directores escénicos y de orquesta, coreógrafos, pintores teatrales, cantantes y bailarines. A pesar de cierta subjetividad y algunos desacuerdos entre las emisiones verbales y la práctica escénica, precisamente este grupo de fuentes contiene una gran cantidad de información importante y de observaciones interesantes acerca de la lógica del espectáculo y de su evolución.

El teatro coreográfico contemporáneo comprende un sinfín de fenómenos: reúne la tradición clásica y moderna; supone la conservación y renovación tanto del repertorio romántico como del gran ballet clásico y del siglo xx; investiga la posibilidad de la reconstrucción de las obras perdidas y de las versiones originales, la creación de las piezas actuales tanto narrativas como *plotless*. El teatro coreográfico contemporáneo representa una permanente búsqueda estilística y de soluciones originales a los temas de siempre; tiende a explorar la expresividad plástica y a profundizar en el lado psicológico de la interpretación dancística plasmando los sentimientos del hombre actual. Además, se introducen nuevas formas de correla-

ción de los elementos teatrales, la larga tradición coreográfica se intelectualiza en un rebuscado juego intertextual. Definitivamente, es el teatro del coreógrafo-autor y de sus actores-bailarines, antes que nada.

Uno de los lugares centrales en el escenario coreográfico sigue perteneciendo al ballet, una forma de la danza académica teatral occidental basada en la técnica conocida como *danse d'école* (Craine, Macrell, 2004) y es un punto de partida significativo en nuestras reflexiones a lo largo de este trabajo. Además, mucha importancia adquiere en el mismo la definición del ballet como un producto sintético con participación de la música, del diseño y, en ocasiones, de la arquitectura. “Es lógico que dirige el coreógrafo, porque la danza es lo único que vincula estas artes tan diferentes. Igual que la música, la danza organiza el tiempo. Igual que la pintura, arquitectura o diseño, la danza organiza el espacio”, dice la baletóloga Y. Yakovleva (2005, p.76).

El diccionario María Moliner determina el ballet como “el espectáculo de baile artístico, obra musical compuesta para este espectáculo y compañía de bailarines que lleva a cabo este tipo de representaciones” (2000, p.160). Conforme al diccionario teatral de Ferrera Esteban “El ballet es color, forma, composición, música y movimiento, todo en uno y la iluminación lateral resalta la dimensionalidad del bailarín”(2009, p.195). Según el conocido balletólogo ruso V. Vanslov es “un género de arte músico-teatral, el contenido del cual se expresa en las imágenes coreográficas” (1980, p.7). Para Amando Blanquer Ponsoda es una forma escénica en la que el argumento “se representa entre bailes y pantomimas y la música tiene una importancia absoluta”(1989, p.137). Como vemos, los conceptos asociados al ballet son la plástica corporal y la danza, la música y el diseño escénico.

La conocida musicóloga rusa Valentina Kholopova define el ballet como “el arte del hermoso movimiento” y señala que históricamente este género se formó en la base del divertimento dancístico, mientras que la ópera se estableció en la base del drama. La autora distingue varios modelos históricos del ballet y nombra la coreografía, la música y el drama entre los componentes más importantes de este género.

A diferencia de la ópera que mantiene su valor en la percepción auditiva, el ballet vive solamente en el escenario. Por esta razón, el papel del coreogra-

fo-director y de los artistas es tan importante que el espectáculo de ballet creado inicialmente probablemente no logre convertirse en “una obra de ballet. (Kholopova, 2006, p.385)

Acerca de la multitud de formas de *la danza teatral* advierte el crítico e historiador del ballet Andrey Levinson: “Es un género único y su evolución transcurre en el estrecho límite del único principio artístico: la danza clásica” (2008, p.192). Es curioso que tanto desde el punto de vista del historiador como desde el del crítico, A. Levinson veía el sentido y la justificación de este arte en la bailarina y no en el *ballet master*, la bailarina para él era la portadora de lo nuevo y del origen creativo.

La presente investigación parte de la tradición histórica y creativa del ballet argumental (narrativo) ubicado en el contexto artístico europeo y arraiga en una tentativa de captar y fijar el efímero momento del nacimiento de una obra coreográfica. Nos empeñamos en darnos cuenta de los particulares y complejos procesos que llevan esta multifacética tarea a su lógica finalidad, asimismo, intentamos comprender los procedimientos artísticos en el teatro de ballet como un proceso creativo íntegro. Así, en las tempranas etapas del estudio se engendra la hipótesis acerca de la posibilidad de aplicar las actuales teorías de la creatividad y del proceso creativo en el desarrollo analítico de la tesis. Esta idea inicial conduce a la creación del marco teórico y al rastreo de los modelos y ejemplos de otras áreas artísticas que más adelante insinúan el planteamiento y la estructura del trabajo.

La primera propuesta de esta tesis es diferenciar y organizar los conocimientos acerca del proceso creativo teatral mediante un vasto estudio de las prácticas artísticas en el ámbito del teatro coreográfico. A lo largo del trabajo nos dedicamos al estudio de aquellos fenómenos que podrían ser identificados como procesos creativos personales y exploramos sus principales etapas y componentes; también, nos centramos en unas finas relaciones, interconexiones y vínculos artísticos cotidianos que constituyen la intrínseca esencia de la labor teatral.

La segunda propuesta, la aplicación analítica del estudio de caso, se ubica en el contexto de la puesta en escena del ballet neobarroco *Las amistades peligrosas* de Valentina Turcu y Leo Mujić en la Ópera Nacional Es-

lovena Maribor (2014) y en el ambiente artístico de este colectivo con la idea de reconstruir cronológica y analíticamente las etapas del complejo hecho teatral.

El objetivo metodológico sería diseñar un modelo de estudio que abarque y explique las fases del proceso artístico, narre y examine sus detalles esenciales y, también, represente la historia del evento.

El trabajo se centra en varias líneas de indagación:

- Teorías sobre la creatividad y el proceso creativo; técnicas y modelos para su estudio procedentes de diferentes áreas artísticas.
- Historia, teoría y práctica del teatro coreográfico.
- La novela de Ch. de Laclos *Las amistades peligrosas* en el diálogo con las artes escénicas y el cine.
- Historia y teoría de la música barroca.
- Análisis de la escenografía, el vestuario y la iluminación.
- La recepción creativa como objeto de la psicología del arte.
- Los materiales relacionados con el contexto de la puesta en escena investigada: el contexto histórico y artístico de la compañía de ballet SNG Maribor, trayectorias creativas de los creadores e intérpretes, el ambiente artístico de los festivales en Dubrovnik y Ljubljana, etc.

A lo largo de la investigación nos proponemos revelar los principales significados que se otorgan a los conceptos de la creatividad y del proceso creativo en una compañía de ballet y analizar los particulares sistemas de trabajo artístico propios en este ámbito.

Además, intentaremos observar de qué manera se constituyen estos sistemas y métodos, qué clase de influencia e impacto en una trayectoria creativa tiene el entorno artístico, los profesores y el lugar de la formación recibida, experiencias e influencias personales, profesionales, artísticas; temas y papeles preferidos.

Pondremos principal hincapié en el estudio de los métodos personales y en el funcionamiento del tándem coreográfico V. Turcu y L. Mujić: el papel de cada uno, la división del trabajo y la manera de transmitir el material escénico a los bailarines-intérpretes. En el caso de ella estudiamos: la coordinación general del proyecto, el trabajo dramático y la dirección escénica, el concepto musical, la organización de los ensayos y el trabajo

preparatorio con el resto del equipo creativo. En el caso de él: prestamos atención al dominio y el control total en el estudio: composición del texto coreográfico, clases y ensayos con los solistas y el cuerpo de baile, interpretación coreográfica de la música, etc.

Otro punto imprescindible de nuestro estudio es la recepción y percepción tanto del proceso creativo como del producto artístico por parte de los participantes (equipo) y de los consumidores (críticos y varios grupos de espectadores).

Además, a lo largo de la investigación intentamos evidenciar la lógica del proceso de la composición; mediante el análisis de las etapas creativas observamos la evolución de la idea inicial fijándonos en los detalles que quedan intactos y los que se modifican o se transforman.

Por último, buscamos comprobar otras dos hipótesis: la primera es acerca de la existencia de los factores que determinan el proceso creativo coreográfico y la segunda está relacionada con el uso del término *neobarroco* y su variado significado en el contexto de la creación estudiada.

1.1 Justificación del tema de estudio

Hasta la fecha no hemos descubierto ningún estudio sistémico que abarque todos los procedimientos creativos de una puesta en escena dentro del ámbito del teatro coreográfico contemporáneo: preparación del proyecto, composición del texto escénico, interpretación y recepción de la obra. Además, fuera del interés académico siguen los importantes temas acerca de los sistemas personales de entrenamiento, ajustes psicológicos/artísticos en el trabajo diario de los profesionales del teatro, fuentes de inspiración, primeras ideas del papel y su evolución posterior o las específicas manifestaciones de maestría actoral en el ballet.

Esta tesis pretende proporcionar líneas de trabajo que podrían ser interesantes para los subsiguientes investigadores y, de esta manera, aportar a la comunidad académica dedicada al estudio de la práctica artística.

Entre estas aportaciones mencionamos, en primer lugar, un valioso marco teórico acerca de la creatividad y del proceso creativo como objeto de la psicología del arte con el ejemplo de su inmediata aplicación al objeto

de nuestro estudio. Además, el contenido del marco teórico transita y se desarrolla en el marco metodológico que consta de tres etapas diferentes con sus particulares procedimientos y técnicas.

El estudio ofrece un infrecuente ejemplo de manejo del material artístico vivo apoyado en una original base de datos. La novedad y originalidad de este trabajo también consiste en la introducción al aparato investigador de los borradores manuscritos, bosquejos y apuntes de toda índole que surgen en el proceso de la puesta en escena y originan una potente fuente de información. Asimismo, los autoinformes y reflexiones personales del equipo creativo se convierten en el objeto de un escrupuloso estudio inspirando singulares técnicas de exploración. Las originales aportaciones metodológicas se presentan tanto en el diseño de cada apartado como en el modo de organizar el extenso material del trabajo íntegro.

Entre otras líneas mencionamos el análisis de la multifásica adaptación de la compleja narrativa epistolar del siglo XVIII a una pieza coreográfica contemporánea.

Además, el texto pretende ampliar los conocimientos acerca de la compañía de ballet del SNG Maribor y contribuir a la historia actual del equipo; asimismo, descubrir unos significantes detalles artísticos a través de la memoria colectiva. Sin contar algunos artículos de prensa, materiales de carácter divulgativo o información biográfica, no existe bibliografía específica sobre V. Turcu y L. Mujić por lo que es evidente que todavía no se ha realizado estudios analíticos de su obra coreográfica.

Con este trabajo esperamos contribuir a la investigación teatral enfocada en la práctica artística que se encuentra en expansión en el territorio español gracias a los máster y doctorados específicos en artes escénicas.

Con este trabajo quisiéramos expresar un gran respeto por la labor profesional de todos los gremios teatrales que, muy a menudo, pasa desapercibida y no siempre obtiene el reconocimiento merecido. Estamos convencidos de que el valor imprescindible de cualquier compañía o de cualquier teatro es el propio colectivo, la gente que mantiene vivo el arte teatral gracias al esfuerzo y sacrificio diario.

1.2 Estado de la cuestión

Entre las publicaciones relacionadas con nuestro objeto de estudio se encuentra una serie de investigaciones dedicadas a las figuras de los creadores y su legado artístico. La balletóloga rusa Alisa Sveshnikova (1999), por ejemplo, presenta un estudio acerca de la actividad creativa del conocido coreógrafo francés Arthur Saint-Léon (1821-1870) durante su estancia en San-Petersburgo en los años 1859-1869. La tarea principal de la autora es indagar sobre este periodo de Saint-Léon poco estudiado, aclarar el concepto de la personalidad creativa y analizar la estructura musical-coreográfica en las obras de la etapa indicada. Basándose en una serie de documentos y fuentes históricas, la investigadora describe el método de trabajo de Saint-Léon con el material musical y escénico y define la influencia del maestro en la posterior constitución de las formas coreográficas. Cabe destacar el esfuerzo de la autora en el desarrollo del *método de la reconstrucción descriptiva del ballet* destinado a la recuperación de las obras coreográficas perdidas.

El siguiente trabajo sigue la línea metodológica recién mencionada: Olga Fedorchenko (2006) escoge como objeto de investigación la actividad creativa de Julius Perrot en San-Petersburgo en los años 1848-1859. El punto de atención especial en este caso es la organización estructural de la obra coreográfica de Julius Perrot en su totalidad y el análisis de algunas formas coreográficas características en este período examinado.

El voluminoso trabajo de la historiadora española Ana Abad Carlés (2012) explora las aportaciones creativas de las mujeres-coreógrafas, directoras y pedagogas situadas en el contexto de su época y establece su posterior influencia. La autora reflexiona sobre la posición y el legado artístico de estas creadoras, analiza el papel de la mujer en el ballet y su situación artística y profesional en nuestros días.

Un estudio de la trayectoria artística y de la obra del coreógrafo checo J. Kylián, además del análisis de su particular manera de usar la música aporta Rafael Pérez Arroyo (2011) en *Correspondencias entre la música y el discurso coreográfico en el ballet “No more play” de J. Kylián. Hacia la formulación de un nuevo paradigma coreo-musical*. A su vez, Norma Alicia de la Torre Díaz (2015) se dedica a revelar el método creativo y las particu-

laridades genéricas y estilísticas en la obra de los coreógrafos mexicanos del siglo xx Amalia Hernández, José Limón, Gloria Contreras, Guillermina Bravo y Josefina Lavalle y define la influencia de estos artistas tanto en la cultura mexicana como en la mundial. Un enfoque analítico de los métodos creativos y de las innovaciones del lenguaje coreográfico de John Neumeier y Moris Bèjart distingue el estudio de la balletóloga rusa O. Ermakova (2002).

La tesis doctoral de la musicóloga S. Naborschikova (2009) abarca el mundo musical de G. Balanchine y el mundo coreográfico de I. Stravinski, refleja su colaboración creativa y analiza tanto su obra conjunta como las piezas de G. Balanchine sobre la música de no ballet de I. Stravinski.

La balletóloga Olga Balinskaya (2013) estudia los detalles de la trayectoria creativa del conocido maestro soviético B. Fenster e intenta descubrir la esencia de su método artístico. Mediante la comparación de diferentes fuentes históricas como archivos, materiales de prensa, carteles, folletos, libreto, partituras y las actas literales que reflejan detalles de su labor profesional, la investigadora consigue recuperar unos hechos biográficos del coreógrafo.

El tema de la interpretación plástica de la música, este lado importante del método creativo de cualquier coreógrafo está representado en los trabajos de V. Vanslov (1980), S. Jordan (2000), A. Zankova (2008), Y. Abdokov (2009) y del mencionado anteriormente R. Pérez Arroyo (2011).

A continuación, mencionamos unos estudios que representan la trayectoria artística de determinadas instituciones y exploran las circunstancias de la creación de los colectivos de ballet y los caminos de su particular desarrollo, revelan las tendencias estilísticas que caracterizan la compañía o narran acerca de la colaboración del coreógrafo con sus artistas.

De esta manera, el historiador cubano Vicente García-Márquez (1990), narra la trayectoria creativa de Los Ballets Rusos de Monte Carlo de coronel de Basil (1932-1952) mediante la descripción del repertorio y numerosos detalles de la colaboración entre los bailarines y los coreógrafos. El investigador presenta variados datos acerca de cada espectáculo, menciona el elenco original, la fecha y el lugar de la primera representación. Además, revela la procedencia de la idea de cada obra, cita los autores de la música,

de la escenografía y del vestuario. En el texto se describe la acción escénica y coreográfica de las obras creadas para este colectivo, se sacan a la luz detalles de los ensayos y de los estrenos; asimismo, el autor recoge unos relevantes fragmentos de los artículos de prensa. El valor especial de este trabajo consiste en la rica recopilación de las memorias vivas de los miembros de la compañía y sus testimonios sobre los conocidos coreógrafos de aquella época, L. Massine, D. Lishin y G. Balanchine, entre otros, su trabajo en la sala de ballet y sus convicciones creativas.

En el trabajo dedicado a la historia de un teatro regional en la ciudad rusa de Cheliabinsk, la bailarina T. Predeina (2013) observa el proceso de creación de la compañía y destaca uno de los más importantes aspectos de esta gran labor: la creatividad conjunta entre el coreógrafo y sus actores-bailarines. Según opina la autora, precisamente esta circunstancia mueve la compañía y marca sus tendencias artísticas. Añadimos que el objetivo de esta investigación es el análisis de las principales etapas de formación del colectivo y la identificación de sus rasgos artísticos y creativos.

El estudio de Anastasia Shestidesiataya (2010) representa la trayectoria del Ballet Nacional de Buriatia¹ durante la segunda mitad del siglo xx. Para la autora, el arte dancístico de esta región es un fenómeno de la cultura nacional que consta de dos componentes principales: la escuela y el teatro. La investigadora cree que la clave para comprender el proceso de evolución del colectivo se encuentra en la síntesis de las costumbres étnico-folclóricas y del ballet clásico. A continuación, se analizan las experiencias creativas de los coreógrafos residentes, particularidades de la interpretación del repertorio clásico y la búsqueda de unas particulares corrientes coreográficas basadas en las tradiciones nacionales.

La bailarina Natalia Galtsyna (2008) ofrece una aproximación histórica acerca de la formación y el desarrollo del Ballet Nacional de Karelia² en los años 1950-1970 y analiza la evolución creativa del colectivo en el contexto del repertorio de aquel periodo y de la contribución artística de sus coreógrafos, artistas y maestros repetidores.

1 Una de las repúblicas de la Federación Rusa.

2 Una de las repúblicas de la Federación Rusa.

Acerca del rol de la escuela de ballet moscovita en la vida creativa del teatro Bolshoi en los años 1945-1970 escribe la bailarina y pedagoga M. Leonova (2008). La autora revela la mutua influencia entre la escuela y el teatro: en este caso, la escuela realiza la afluencia de las nuevas generaciones de bailarines y el teatro ayuda a formar los criterios profesionales en el ámbito de la escuela. En el texto se analizan las estrechas interconexiones profesionales, profundas raíces históricas de la coexistencia creativa y continuidad de la tradición entre las dos instituciones, se demuestra el papel del teatro en la formación de unos intérpretes extraordinarios.

A su vez, la balletóloga Yulia Yakovleva (2005) narra la historia del Mariinski Ballet del siglo xx, estructurando el amplísimo material a través de los retratos de los coreógrafos y de los bailarines. Los héroes de la autora son M. Petipa, M. Fokin, F. Lopukhov, I. Duncan, O. Spesivtseva, A. Vaganova, R. Nureev, M. Baryshnikov, N. Makarova, U. Lopatkina y D. Vishneva, entre otros.

El estudio de Yamacava Sikhoco (2006) explora el estilo y el método del conocido coreógrafo moscovita V. Burmeister. Además, en el texto se revelan las características particulares de su dirección artística que nunca copiaba ni repetía de ningún otro colectivo e investiga sobre la colaboración del maestro con los bailarines: todos aquellos detalles que le permitieron a V. Burmeister crear una fuerte y numerosa compañía en uno de los teatros de Moscú.

La investigadora inglesa Geraldine Morris (2001), en su *Dance Partnerships: Ashton and his Dancers*, analiza de qué manera influyó el tipo de la bailarina al carácter de la coreografía del gran maestro británico e indaga los seis bailarines predilectos suyos según las épocas, prestando una especial atención a las proporciones corporales, a detalles tan importantes como la estructura de la pierna, del empeine, del gemelo y de la pantorrilla. Según G. Morris, F. Ashton seleccionaba sus bailarines en función de su repertorio: a A. Markova, por ejemplo, porque le recordaba a A. Pavlova, otros fueron elegidos por su energía o porque le gustaba su forma de moverse. En general, el análisis se basa en datos de fotos y vídeos, también en los recuerdos de la autora: “From photographic evidence and my own memory, her legs (Margot Fonteyn) were somewhat short with full thighs, but film and

vídeo evidence indicate that her feet were strong and flexible” (2001, p.14). La autora considera que el vídeo material disponible es suficiente para establecer alguna idea tanto del temprano estilo de movimiento de M. Fonteyn y cómo bailaba más tarde, en los años 50-60. Para completar el retrato creativo de esta conocida artista, G. Morris desarrolla amplias herramientas del método biográfico: introduce varios datos históricos procedentes de las memorias de T. Karsavina, de las propias memorias de la bailarina y de otras fuentes; narra la historia de su colaboración creativa con F. Ashton, cuenta acerca de los años de formación, cómo estudiaba y dónde, además, describe técnicas de estos maestros juntando diferentes fuentes.

A continuación, pasamos a comentar unos estudios que vaticinan al tema de nuestro trabajo: en particular, son unas tesinas dedicadas a la personalidad del pedagogo en la sala de ballet, a las características de su labor y sus contribuciones creativas. M. Valukin (1999), por ejemplo, explora la personalidad del profesor en la clase masculina basándose en la experiencia creativa de los célebres pedagogos moscovitas N. Tarasov, A. Messerer y E. Valukin descubriendo los fenómenos de su enseñanza y los particulares secretos de transmisión de los códigos profesionales. A su vez, I. Kuznetsov (2013) investiga la experiencia pedagógica de su profesor P.A. Pestov y elabora un modelo de estudio para analizar la particular correlación musical-dancística usada en las clases del destacado maestro.

A la contribución de los bailarines en el resultado escénico-artístico se dedica Tamara Tomic-Vijagic (2012) en su tesis *The dancer's contribution: performig plotless choreography in the leotard ballets of G. Balanchine and W. Forsythe*. Además, dos ex bailarinas de Royal Ballet Birmingham, María Ambra Vallo (2012) en *An investigation of professional ballet dancers experiences of flow and motivational perspectives*, y María Aranzazu Baselga (2015) en *An investigation of professional ballet dancers pre-performance routines and superstitious behaviours*, desarrollan una línea de investigación ofrecida por la universidad de esta ciudad inglesa y, basándose en las técnicas del estudio de caso, exploran las específicas conductas profesionales de sus colegas.

Mencionamos también unos estudios sobre las actividades artísticas y las aptitudes especiales de los bailarines. La psicóloga Irina Sosnina (1997),

por ejemplo, analiza la personalidad del bailarín y presenta una serie de investigaciones acerca de su actividad exitosa, cualidades psicomotoras, bailabilidad, la atraktividad emocional del movimiento, la motivación en el momento de lograr la profesión, la fuerza del sistema nervioso y las propiedades del temperamento. La también psicóloga Olga Soboleva (2005) relaciona la actualidad de su investigación con el desarrollo de la acmeología³ y explora la diversa problemática de la productividad profesional en los artistas de ballet. Según opina, las aptitudes esenciales en esta área profesional son acmeológicas y están relacionadas con las cuestiones del autodesarrollo, auto realización, auto implementación, auto revelación y auto aprobación. Entre otras capacidades primordiales se nombran las psicomotoras, musicales, cognitivas, artísticas y empáticas. La investigadora concluye que la actividad creativa de los bailarines consiste en su colaboración con los coreógrafos y maestros-repetidores.

Para concluir esta sección nombramos unos estudios que narran acerca de las conocidas obras coreográficas y exploran las cuestiones de su existencia escénica. Así, la balletóloga M. Ilichiova (2001) elige el ballet más antiguo que llegó a nuestros días, *La Fille mal Gardée* (J. Dobervalle⁴, 1789, Bordeaux) y analiza su bicentennial presencia en los escenarios de San Petersburgo, Petrogrado, Lenigrado y, otra vez, de San Petersburgo. La investigadora señala que a lo largo del tiempo la parte más inestable de la obra era el texto coreográfico; al contrario, la dramaturgia escénica y la escenografía no obtuvieron grandes cambios. M. Ilichiova llega a la conclusión de que la vitalidad de una obra de ballet está en las manos de los bailarines-intérpretes, de los músicos, los iluminadores y los decoradores. El espectáculo renace con la batuta del director de orquesta, obtiene la forma y el contenido y muere cuando baja el telón, afirma la autora.

El estudio del también balletólogo moscovita A. Galkin (2015) se centra en la primera puesta en escena de *El lago de los cisnes* de P. I. Chaikovski en San-Petersburgo, coreografiado por Marius Petipa y Lev Ivanov en 1895.

3 Una sección de la psicología que estudia los modos de lograr la cumbre en el desarrollo personal.

4 El coreógrafo francés.

La aportación del investigador consiste en la recopilación y análisis de los datos sobre el periodo de montaje de la obra y una notable ampliación de las fuentes de indagación. En particular, destacaríamos el uso de los apuntes del texto coreográfico de la obra pertenecientes a Vladimir Stepanov⁵ que permiten aclarar numerosos detalles de creación de la versión considerada original. Además, se analiza la lógica de los cambios en la dramaturgia musical de P. I. Chaikovski, se ofrece la reconstrucción descriptiva del espectáculo de M. Petipa y L. Ivanov. Este histórico montaje de la obra se compara con unas puestas en escena más tardías; asimismo, el autor revela los temas y los argumentos de ballet típicos en la época de los años noventa del siglo XIX, clasifica los recursos expresivos del lenguaje dancístico y de las formas coreográficas, reflexiona sobre la colaboración creativa de los dos coreógrafos y compara la partitura original de P. Chaikovski (1877) con la versión del año 1895 realizada por R. Drigo. En el último capítulo del trabajo se explora la coreografía y la dirección escénica en *El lago de los cisnes* del año 1895.

A continuación, señalamos unas fuentes disponibles acerca de los coreógrafos V. Turcu y L. Mujić. Así, el nombre de Valentina Turcu se menciona por primera vez en las memorias del conocido *ballet master* y director escénico Waslaw Orlikowski (1998); las numerosas reseñas dedicadas a sus creaciones escénicas y las entrevistas personales se hallan en la prensa tanto nacional como internacional y en los folletos teatrales⁶. Los datos biográficos de la coreógrafa los encontramos en una edición especial de Henrik Neubauer titulada *Obrazi slovenskega baleta. Biografski leksikon* (2013), en la página web de la Ópera Nacional Eslovena en Maribor y en el website de V. Turcu. Asimismo, en el álbum dedicado al nonagésimo aniversario de la Ópera Nacional Eslovena en Maribor (Ravnjak, 2009) encontramos fotos y breves menciones acerca de la artista. Cabe señalar la existencia de las vídeo grabaciones de todos los proyectos de la coreógrafa realizados en los días de estrenos por el equipo técnico de la Radio Tele-

5 Es el autor de un reconocido sistema de notación dancística.

6 *Programme booklet 65th Dubrovnik Summer Festival 2014; Programme booklet 66th Dubrovnik Summer Festival 2015; 62 Ljubljana Festival. Središče vaših doživetij. At the heart of your experience. Ljubljana 1.7.-1.9. 2014, etc.*

visión Eslovena. La información acerca de L. Mujić y de otros miembros del equipo creativo es muy escasa: contamos con unas breves menciones biográficas en los folletos teatrales y algunas reseñas de prensa⁷. En una edición de Alan Hranitelj (2006) dedicada a sus diseños teatrales encontramos datos acerca de las convicciones creativas del maestro.

La última mención de este apartado trata sobre el término *neobarroco*, muy importante para nuestro estudio puesto que los coreógrafos del tándem, V. Turcu y L. Mujić definen su ballet *Las amistades peligrosas* de esta manera. La investigación inicial acerca de este concepto, totalmente inusual en el ámbito coreográfico, muestra que se denomina *neobarroco* el movimiento artístico en la arquitectura, escultura, literatura y música, relacionado con la imitación de las formas y técnicas artísticas del Barroco que floreció en la segunda mitad del siglo XIX.

En la segunda mitad del siglo XX el término fue aceptado por Severo Sarduy en *El barroco y el neobarroco* (1972, citado en Calabrese, 1999, p.31), el texto dedicado al análisis de la obra de José Lezama Lima; más adelante lo emplean también Pierluigi Cervellati en *Aria di neobarocco* (1986) y Gillo Dorfles en *Architetture ambigue* (1985) y *Elogio della disarmonia* (1986, citado en Calabrese, 1999, p.32).

El filósofo catalán Xavier Rupert de Ventós (1980, 1990) fue uno de los primeros en usar el término *neobarroco* para definir los rasgos característicos de la sociedad actual. La sensación de la teatralidad fantasmagórica, de la vida no auténtica que se reveló claramente en los años ochenta del siglo pasado, Carmen Vidal (1993) lo relaciona con el modo neobarroco de sentir el mundo y subraya que las definiciones con las que J. Baudrillard determina la situación, “sistema de simulacros” tienen la naturaleza barroca.

El conocido semiólogo y filósofo italiano Omar Calabrese escribe en su *L'età neobarocca* que se publicó en 1987: “¿Cuál es el gusto predominante de este tiempo nuestro, tan aparentemente confuso, fragmentado, indecifrable? Yo creo haberlo encontrado y propongo para él también un nom-

7 Programme booklet 64th Dubrovnik Summer Festival 2013; Programme booklet 65th Dubrovnik Summer Festival 2014; Programme booklet 66th Dubrovnik Summer Festival 2015, etc.

bre: *neobarroco*” (1999, p.12). A continuación, el autor aclara que no hemos vuelto al barroco; el *neobarroco* para él es simplemente “un aire del tiempo” que invade muchos fenómenos culturales de hoy en todos los campos del saber. Según el filósofo, el *neobarroco* consiste “en la búsqueda de formas- y en su valorización- en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad y de la mudabilidad” (1999, p.12). Además, muchos importantes fenómenos culturales de nuestro tiempo están marcados por una forma interna específica que puede evocar al barroco. El autor sigue las sugerencias de Severo Sarduy (1975) que define barroco no sólo o no tanto un período específico de la historia de la cultura, sino una actitud general y una cualidad formal de los objetos que lo expresan (citado en Calabrese, 1999, p.31).

O. Calabrese considera que el término *postmodernismo* es un tanto equivoco y muy genérico; el filósofo prefiere la palabra *neobarroco* para el arte predominante de nuestro tiempo. Según señala, el neobarroco de la postmodernidad se produjo por una interrelación de saberes científicos, estéticos, etc., y supuso cambio de paradigma moral que se refleja en la heterogeneidad formal. Rasgos y constantes que caracterizan el neobarroco postmoderno, acorde a O. Calabrese, son los siguientes: límite y exceso, desorden y caos, ritmo y repetición, inestabilidad y metamorfosis, detalle y fragmento, complejidad y disolución, distorsión y perversión.

1.3 Marco metodológico y fuentes

A pesar de la existencia de algunos propósitos relacionados con la investigación desde la práctica artística (Hernández Hernández, 2006; Pérez Rayo y Sánchez, 2010; Arrollo Pérez, 2013), el área sigue siendo poco transitada en el sentido metodológico y, además, tiene fama de ser un campo “sumamente complejo” (Krivtsun, 2015, p.7).

La experiencia obtenida en el proceso de nuestra investigación permite enfatizar tres fases de la exploración metodológica cada una de las cuales requiere una meticulosa búsqueda de herramientas y tácticas correspondientes:

- Estrategias relacionadas con la recolección de datos.
- Búsqueda de una plataforma sistémica para tratar el material obtenido.
- Diseño y elaboración del texto académico.

La primera fase, relacionada con la recolección de datos de campo, a pesar de su intensidad y tiempo prolongado, fue muy fructífera en el sentido artístico e investigador. La tarea más compleja se presentó en el momento de la elaboración de unas especiales entrevistas que se plantearon en función de la personalidad de cada informante con el propósito de profundizar y ampliar el conocimiento acerca de la labor teatral además de la información personal e interpretación de los acontecimientos.

Otra tarea fue la creación del diario de la puesta en escena, que además de la descripción de los procedimientos artísticos incluyó también algunos apuntes analíticos relacionados con la evolución de la idea, organización del evento y recepción de la obra por parte del público. Asimismo, unos materiales relevantes representan las filmaciones de los ensayos, colección de las versiones del espectáculo grabadas en diferentes etapas del proceso creativo; el borrador manuscrito del plan escénico de V. Turcu, los bosquejos de la escenografía y del vestuario. También, fueron recogidos los documentos que acompañaron el proceso de los ensayos: los esquemas del regidor escénico, las anotaciones de la asistencia musical, los horarios del trabajo, versiones musicales grabadas, etc.

En esta primera etapa fueron revisadas numerosas fuentes relacionadas con la investigación cualitativa artística (Pérez Arroyo, 2012; Hernández Hernández, Pérez López y Gómez Muntané, 2006); musical (Gulianitskaya, 2009), antropológica (Pelto, 1978), etnográfica (Díaz, 2006), sociológica (Bell, 2005), psicológica y la investigación periodista (Lukina, 2003). La idea de *la entrevista creativa* ofrecida por M. Lukina, finalmente fue adaptada como el método estratégico. Según esta teoría, los participantes de una conversación intercambian ideas, y llegan así a un nivel de conocimiento al cual cada uno de ellos nunca hubiera podido llegar sólo. La autora menciona al periodista canadiense John Sabathski como uno de los pioneros en este método y lo define como “el intercambio informativo entre los participantes” (2003, p.12).

El estudio de las conversaciones de S. Volkov (1985) con G. Balanchine, de A. Vitsinski (2008) con los pianistas, tanto como de los críticos de ballet

V. Gaevski y P. Gershenzon (2010) sobre los acontecimientos acaecidos en los teatros de Moscú y San-Petersburgo a finales del siglo xx y principios del xxi, también sirvieron como referencia importante en el momento de crear conversaciones y entrevistas.

Partiendo de los ejemplos mencionados, desarrollamos decenas de entrevistas que, al principio, obedecían a la estructura planteada, pero se profundizaban o se ramificaban en la práctica llevándonos a unas revelaciones inesperadas y a unas ideas nuevas.

En el momento de organizar los planes y los plazos de las entrevistas decidimos hacerlas durante todo el periodo del montaje, durante los viajes a los festivales en Dubrovnik y Ljubljana y, posteriormente, en Maribor. En total, durante el periodo de aproximadamente trece meses trabajamos con los siguientes grupos de informantes:

1. El grupo artístico:
 - Los creadores del concepto escénico y de la coreografía.
 - Los creadores de la escenografía (decorado, vestuario, iluminación).
 - Los bailarines-interpretes.
2. El grupo artístico-técnico:
 - El equipo técnico: regidor escénico; los técnicos de vestuario, peluquería y caracterización; los técnicos de iluminación; los trabajadores del escenario; audio y vídeo ingenieros.
- 3 El grupo administrativo:
 - Los representantes de la sección de producción del SNG Maribor.
 - Los responsables de *marketing*, carteles y programas.
 - Los representantes del festival en Dubrovnik y de la Radio Televisión Eslovena.
4. El grupo de los receptores:
 - Diferentes grupos de los espectadores en Dubrovnik, Ljubljana y Maribor.

Hay que señalar que en los momentos del contacto personal con los miembros del equipo no solía producirse ningún tipo de problemas, la conversación se desarrollaba de manera amena, entretenida y realmente creativa. Al contrario, no fue tan fácil hablar con los espectadores o con los miem-

bros del equipo técnico. Finalmente, decidimos no usar la grabadora de voz para no causar molestias a los informantes y elaborar una estrategia diferente que suponía la observación del público en la sala; la selección de varias personas con una supuesta disponibilidad de compartir sus impresiones; memorización de datos y su inmediata anotación. Además, para ampliar la información recibida y obtener unas ideas nuevas acerca del proceso creativo teatral y de las prácticas artísticas hemos recurrido a la experiencia de otros integrantes del SNG Maribor y de los representantes de variados colectivos europeos.

Añadimos que durante esta investigación se realizaron aproximadamente 150 entrevistas en esloveno, inglés, ruso y español mediante la grabación (los archivos APAVN850000) o transcritas a mano detrás del informante (los archivos APM2014/2015; APM2016/2017).

Otro documento significativo que se creó a lo largo de la investigación de campo es, sin duda, el diario de la puesta en escena (26.05.2014-15.07.2015) que consta de 283 páginas manuscritas. Las cuatro partes del diario corresponden a las cuatro etapas de desarrollo del proyecto y del estudio acerca del mismo.

Estas partes son las siguientes:

- 26.05.2014-05.07.2014: observación participativa, descripción y análisis parcial del montaje de la nueva obra coreográfica. Esta sección representa los ensayos en el estudio de ballet y en el escenario, describe la labor conjunta de los coreógrafos y bailarines. Los últimos apuntes tratan de la presentación de la obra no acabada en el escenario de la compañía unos días antes de las vacaciones.
- 11.08.2014-28.08.2014: en esta sección narramos acerca de los ensayos de preestreno en los festivales en Dubrovnik (Croacia) y Ljubljana (Eslovenia). Asimismo, se describen las circunstancias, el ambiente y la atmósfera que acompañó a las funciones.
- 14.10.2014-13.12.2014: los ensayos se reanudan antes del tercer estreno, esta vez en el escenario hogar de la compañía, en el teatro de Maribor. Esta sección incluye: acontecimientos y situaciones anteriores al evento, el estreno y primeras seis funciones, también, las observaciones y descripciones del público. El último apunte de esta parte se trata del día

13.12.2014, el último espectáculo del elenco original.

15.06.2015-15.07.2015: la cuarta parte del diario revela los acontecimientos de un año después. El trabajo se repone con motivo de nuevas actuaciones, en particular, la gira al Portorož y al 66 festival de Dubrovnik. Los apuntes reflejan unas sustituciones forzadas en el elenco y los resultados de ellas. El manuscrito concluye con unas reflexiones acerca de la vida escénica de una obra de ballet.

Además, esta investigación se completó con la filmación y las fotografías del proceso de montaje, durante las giras y los eventos que acompañaron a los estrenos. Posteriormente fueron realizadas las filmaciones de “un año después”, relacionadas con el elenco de los bailarines que fue cambiado notablemente.

Se archivaron los documentos impresos relacionados con la producción: artículos de la prensa croata y eslovena, carteles, folletos, programas y vídeo grabaciones de varias funciones.

La segunda fase de la construcción metodológica supuso, antes que nada, el rastreo de la variada literatura con el fin de encontrar una plataforma teórica para tratar el material obtenido. La primera ronda de lectura abarcó numerosas fuentes relacionadas con historia, teoría y estética del arte coreográfico; una especial atención se prestó a las tendencias investigadoras en los recientes trabajos académicos en diferentes idiomas.

La segunda ronda de lectura se centró en las actuales teorías de la creatividad y del proceso creativo procedentes tanto de la psicología general como de la psicología del arte y sus numerosas ramificaciones. Como ya hemos señalado, algunos de los postulados de estas teorías igual que los esquemas esenciales y modelos de investigación del proceso creativo del compositor (Mukha, 1979; Bochkarev, 1989; Viazkova, 1998; Nayko, 2003) que más adelante insinuaron el planteamiento y la estructura del trabajo.

La tercera fase, dedicada al diseño y la elaboración del texto académico, impulsó una nueva búsqueda de las ideas metodológicas relacionadas tanto con el objetivo principal como con la hipótesis de la tesis. Por lo tanto, fue elaborada una estrategia basada en las técnicas narrativas entrelazadas con diferentes tipos de análisis procedentes de la teoría de la música, de la teoría dramática, del análisis de las obras coreográficas, etc. Asumimos

todos estos procedimientos como una metodología mixta que incluía clasificación del material y la analítica inductiva, análisis comparativo y de tipologías; además, buscamos una manera de mostrar la compleja síntesis de los componentes del proceso creativo teatral. Cabe añadir que la traducción de todos los materiales citados en el texto de esta tesis fue realizada por la autora.

Para plasmar la experiencia analítica relacionada con la puesta en escena del ballet neobarroco *Las amistades peligrosas* partimos de las habilidades del estudio de caso exploratorio (Bell, 2005), también nos sirvieron ideas del método psicobiográfico (Weissman, 1967) y de la indagación narrativa (Bell, 2005); para dar la coherencia al texto completo fue usado el método cronológico (Huidobro Salas, 2004).

A continuación, adquiere una gran importancia la propuesta de la reconstrucción descriptiva y analítica del proceso creativo concreto (Sveshnikova, 1999; Svenchitskaya, 2010; Balinskaya, 2013, Galkin, 2015). La reconstrucción en nuestro caso es una detallada recuperación de los acontecimientos y de las etapas de la puesta en escena; también, descripción y análisis de las etapas personales y colectivas en la realización del proyecto; cuestiones relacionadas con la interpretación y recepción del tema, de la obra y del proceso.

Asimismo, todo este contenido se junta con el tema de la traducción de la narrativa epistolar del siglo XVIII al lenguaje teatral contemporáneo. Este planteamiento exige la aplicación de las variadas metodologías del análisis literario, musical, de la escenografía y el vestuario, en resumen - de la puesta en escena.

De esta manera, la idea del estudio de los borradores en el sentido amplio pertenece al musicólogo A. Klimovitski (1979, 1980); bosquejos de análisis de la puesta en escena hemos encontrado en las publicaciones de T. Shakh-Azizova (1980); para analizar el *Screenplay* de V. Turcu partimos de las propuestas de M. Abdullina (2016) y el análisis de la dramaturgia escénica lo suscitó la crítica literaria de J. del Prado (1994) y D. Picazo (2013).

A su vez, el análisis musical fue inspirado por las sugerencias teóricas de V. Kholopova (2006); E. Nosina (2006) y V. Tsukkerman (1987); el análisis del diseño escénico lo influyeron los textos y las recomendaciones de

P. Howard (2002), J. Martínez Valderas (2017) y V. Beriozkin (2011). En el momento de explorar las cuestiones y el papel del vestuario y de la iluminación partíamos de las ideas analíticas de K. Gradova (1987) y I. Kulka (2014), respectivamente. Además, para llegar al propio modo de analizar la interpretación coreográfica de la música nos ayudaron las experiencias de A. Zankova (2008) y Y. Abdokov (2009).

La base fundamental de la primera parte del marco teórico (2.1. *El estudio del proceso creativo artístico*) la forman numerosos textos de los expertos tanto en la psicología general como en la psicología del arte, tesis doctorales e investigaciones acerca de la labor creativa en diferentes campos artísticos.

Las fuentes primarias en la segunda parte del marco teórico (2.2. *Nacimiento del espectáculo coreográfico: los procesos creativos personales y los fenómenos de la creatividad conjunta*) han sido básicamente las comunicaciones personales con los coreógrafos, bailarines y músicos. Asimismo, las entrevistas de los creadores encontradas en las revistas electrónicas, memorias, autobiografías y legado epistolar.

Entre las fuentes secundarias del mismo apartado cabe mencionar unas ediciones especiales dedicadas a los coreógrafos y bailarines además de enciclopedias, diccionarios y otras ediciones de consulta⁸.

En el tercer capítulo, dedicado al análisis de la puesta en escena, las fuentes primarias son las siguientes:

- El manuscrito del plan escénico, los bosquejos del vestuario y de la escenografía.
- El borrador de la selección musical y audio grabaciones elaboradas para los ensayos.
- Las filmaciones de los ensayos de la puesta en escena y de la posterior renovación del espectáculo (2014-2015).
- Las vídeo grabaciones de las selectas funciones.
- El diario de la puesta en escena creado por la autora de esta tesis, fo-

8 Véase: Craine, Macrell (2004), *The Oxford Dictionary of Dance*; Ferrera Esteban (2009), *Glosario ilustrado de las Artes Escénica*; Grigorovich, Vanslov (1981), *Enciclopedia Ballet* [Enciclopedia Ballet]; Pavis (1990), *Diccionario del teatro (dramaturgia, estética, semiología)*.

tos, modelos de las entrevistas, apuntes laborales del regidor escénico, de la asistencia musical, los horarios. Materiales de la comunicación personal con los integrantes de la compañía de ballet SNG Maribor y los espectadores.

- La novela del escritor francés P. A. F. Choderlo de Laclos (1741-1803) *Las amistades peligrosas* (1782).
- Partituras de la música del espectáculo.
- Adaptaciones dramáticas y cinematográficas de *Las amistades peligrosas*.
- Iconografía de la novela.
- Carteles y folletos del espectáculo.
- Filmación del espectáculo elaborada por el equipo de la Radio Televisión Eslovena.
- Artículos de prensa y crítica del espectáculo.

Entre las fuentes secundarias del tercer capítulo mencionamos materiales históricos de SNG Maribor; estudios críticos de la novela de Laclos; materiales de consulta relacionados con la teoría e historia de la danza teatral; análisis escénico; análisis musical y dramático; teoría e historia de la interpretación teatral y problemas de la recepción del producto artístico.

1.4 Estructura del trabajo

El trabajo consta de una introducción, dos capítulos y conclusiones. Se cierra la presente tesis con la bibliografía, webgrafía e indicador de las fuentes audiovisuales. Por último, incluimos un listado de los archivos personales y el contenido de los anexos digitales.

En la introducción se presenta el tema y el objeto de la investigación, se plantea la hipótesis y los objetivos tanto generales como particulares. A continuación, se procede a la justificación del tema. En el apartado dedicado al estado de la cuestión intentamos revelar las tendencias investigadoras que anticipan a nuestro tema y descubrir problemas que dan lugar al subsiguiente desarrollo de ideas.

En la sección dedicada al marco metodológico y fuentes explicamos los procedimientos de creación de la base de datos, tendencias analíticas del

material diverso, describimos las fuentes primarias y secundarias; por último, tratamos sobre la estructura del trabajo, que es la tarea desarrollada en este punto.

El segundo capítulo, el marco teórico, se divide en dos partes bien diferenciadas. El apartado 2.1. *El estudio de proceso creativo artístico* explora los actuales conceptos de la creatividad y del proceso creativo como objeto principal de la psicología del arte y revisa las disponibles bases teóricas y modelos para su estudio. El texto se centra en la tradición occidental y busca aportar a la comunidad académica unos valiosos materiales sobre el tema. Entre las más importantes aportaciones al tema de nuestro interés destacaríamos fuentes metodológicas enfocadas al estudio íntegro del proceso creativo artístico y las fuentes, procedentes del ámbito de la psicología teatral que abarcan todos los componentes del proceso escénico. El tercer grupo de indagaciones procede de la psicología musical, que es, sin duda, el área más desarrollado en el sentido académico.

A continuación, en el apartado 2.2. *Nacimiento del espectáculo coreográfico: los procesos creativos personales y los fenómenos de la creatividad conjunta*, mediante una extensa comparativa, se recogen los resultados de la aplicación de las sugerencias teóricas del apartado anterior. Se muestran numerosos aspectos de la realidad profesional de los principales participantes del proceso teatral: coreógrafos, bailarines y músicos. A través de los extensos datos procedentes tanto de las fuentes publicadas como de las comunicaciones personales se revelan los significados de la creatividad y del proceso creativo en el ámbito coreográfico. Asimismo, se explora la problemática del método creativo del coreógrafo: mediante un análisis comparativo se revelan semejanzas y diferencias en los sistemas de la labor personal, se presta atención al trabajo conjunto del coreógrafo y bailarín. A continuación, se estudian los particulares aspectos de la creatividad del bailarín-actor relacionados con las clases, ensayos, espectáculos, preparación del papel y detalles del proceso creativo conjunto. La última sección del apartado 2.2. explora las prácticas artísticas de los músicos teatrales que integran la labor diaria de una compañía de ballet: pianistas, directores y solistas de orquesta.

En el tercer capítulo, partiendo de la idea del estudio de caso, se reconstruye el proceso creativo de la puesta en escena del ballet neobarroco *Las*

amistades peligrosas. El primer apartado del tema está dedicado al anteproyecto: se repasa el contexto histórico y artístico de la Ópera Nacional Eslovena en Maribor; se analizan las trayectorias creativas del tándem coreográfico V. Turcu y L. Mujić y la idea de creación de la nueva obra coreográfica. A continuación, seguimos con las cuestiones que corresponden a esta etapa creativa: se rastrean los materiales relacionados con la preparación del proyecto: el texto original de la novela, las adaptaciones dramáticas, iconografía y versiones cinematográficas que influyeron al concepto escénico del ballet en cierta medida. Un especial hincapié se hace en el análisis de los manuscritos del plan escénico de V. Turcu: se analizan tres versiones de este plan que representa las etapas de transformación de la compleja narrativa epistolar del siglo XVIII en una pieza coreográfica contemporánea. Después, procedemos con el análisis del concepto musical también elaborado por V. Turcu. De igual manera, observamos cómo se elabora paso a paso el plan musical definitivo, exploramos cada una de las piezas musicales en el sentido formal, estilístico y dramático e intentamos justificar la selección de una u otra obra y definir el significado de la compilación musical para el futuro proyecto.

El apartado 3.1.5. analiza la contribución creativa del equipo escenográfico: conforme a la idea del anteproyecto, los materiales del diseño se presentan a nivel de los bosquejos. Además, a través de los autoinformes disponibles se estudia el método del trabajo personal de cada diseñador.

El apartado 3.1.6. está dedicado a las complejas cuestiones del reparto, que, según se cree, forma una parte importante del método creativo del coreógrafo porque fundamenta todo el trabajo posterior y define el destino artístico de la obra.

En el capítulo 3.2., que narra acerca de la realización escénica del ballet, se analizan los materiales correspondientes a esta etapa del proceso creativo. Antes que nada, exploramos la estructura y dinámica de los ensayos, las tentativas escénicas y el primer montaje de la obra, asimismo, revelamos los característicos detalles del método coreográfico de esta fase.

A continuación, seguimos con el desciframiento de los apuntes laborales surgidos en el proceso de ensayos: el horario de V. Turcu, las notas de la asistencia musical y los esquemas del regidor escénico; además, ex-

plicamos la importancia y utilidad de estos documentos en el proceso artístico.

La etapa inicial del trabajo actoral y el camino hacia los papeles se analizan mediante reflexiones de los intérpretes de los papeles centrales, a continuación, se describen los ensayos y estrenos de la obra en Dubrovnik, Ljubljana y Maribor, además, se recogen los importantes detalles del método del coreógrafo correspondientes a esta fase del proceso creativo.

Asimismo, exploramos unos documentos impresos que acompañan a cualquier evento escénico: un conjunto de carteles y folletos que representan diferentes formas de *marketing* teatral. A continuación, procedemos con el detallado estudio de la síntesis artística en *Las amistades peligrosas* y revelamos los métodos de la dramaturgia escénica y los modos de organizar la acción; señalamos los puntos clave de la interpretación coreográfica de la música y de la interpretación visual del drama. En las últimas secciones de este apartado el proceso de la puesta en escena se representa a través de las reflexiones del elenco actoral; lo concluimos con el estudio de la evolución de los borradores y de las versiones grabadas.

La importante parte de la recepción del espectáculo (3.3.) compara diferentes puntos de vista y numerosas opiniones mediante el análisis de los artículos de prensa croata y eslovena y diversos grupos de los espectadores en tres lugares de los estrenos. Finalmente, el último apartado del estudio narra el posterior destino de *Las amistades peligrosas*.

Las conclusiones se dedican a la reflexión sobre el trabajo realizado y sugerencia de unas nuevas líneas de investigación.

2 Marco teórico

2.1 El estudio del proceso creativo artístico

2.1.1 La creatividad: enfoques, terminología y nuevas tendencias

El infinito y enigmático misterio de *la creatividad*¹, un tema “de naturaleza compleja y multifacética” (Romo, 1997, p.13), desde siempre ha sido un punto de especial interés para los pensadores de toda índole, tanto artística como científica. Sin embargo, como observa Ilia Prigogin², “el siglo xx ha transformado la totalidad del planeta de un mundo finito de certidumbres en un mundo infinito de cuestionamiento y duda” (en Alonso Monreal, 2000, p.17)³.

En la actualidad, la discusión acerca de la creatividad sigue siendo abierta, los debates se acaloran con más fuerza, convirtiéndose en un foro

1 Según el diccionario de M. Moliner (1998), el significado original del verbo *crear*, que procede del latino *creare*, es hacer que empiece a existir una cosa, iniciar, forjar, formar en la mente, imaginar; producir una obra artística; representar con arte muy personal un personaje en el teatro. Por lo tanto, el significado del sustantivo *creatividad* es la facultad de crear algo en general y la capacidad para realizar obras artísticas y otras cosas que requieren imaginación. Además, M. Moliner señala la existencia de la raíz griega, “poe”: poema, poesía, poeta. Otros sinónimos y voces afines de este vocablo son: engendrar, establecer, dar existencia, fingir, fundar, idear, inventar, sacar de la nada. Organizar, parir, plasmar, producir, sacar, dar vida. Creación, génesis, hechura, parto. Hexamerón. Criatura, creatura, fruto, hijo, obra, producto, proyecto. Autor, creador, hacedor, padre. Paternidad. Creatividad, imaginación, ingenio, inventiva (p.798).

2 Prigogin (Prigozhin) Ilia Romanovich (1917-2003), físico, químico, sistémico y profesor universitario belga de origen ruso, galardonado con el Premio Nobel de Química (1977) por sus investigaciones que lo llevaron a crear el concepto de estructuras disipativas (1967).

3 Estas palabras de I. Prigogin, citadas por C. Alonso Monreal (2000, p.17), proceden del informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo de la UNESCO (1997).

multidisciplinar y multilingüe cada vez más amplio y, realmente, inabarcable. A pesar de un sinfín de modelos y conceptos⁴, seguimos con la idea de que no existe ninguna teoría unificada que podría responder a las actuales necesidades del saber filosófico, psicológico, artístico o pedagógico. R. Solso señala que el hecho de esta ausencia confirma la dificultad del tema y evidencia que durante los últimos veinte años no había aparecido ninguna teoría notable capaz de unir aislados y contradictorios resultados de las investigaciones acerca de la creatividad (2006, p.363).

La pregunta acerca de qué es *la creatividad*, dice Carlos Alonso Monreal,

[...] puede resultar inquietante, porque va a descubrírnos un problema de base, fuerte y hoy por hoy sin solución acordada. No está resuelto aún qué es lo que debe considerarse objetivamente como creativo: lo cual equivale a decir que no sabemos aún que es en realidad lo creativo. (2000, pp.43-44)

Mihaly Csikszentmihalyi en *Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención* reconoce que “el término *creatividad* tal y como se usa normalmente abarca una extensión demasiado vasta. Se refiere a muy diferentes realidades, con lo cual provoca mucha confusión” (2014, p.14). El conocido investigador ruso A. Seravin (2005) desvela las grandes paradojas actuales en el estudio de la creatividad y aprecia esta situación como una crisis debida a la ausencia de los grandes experimentadores, la crisis terminológica, la crisis del paradigma científico que intenta explicar un fenómeno que, realmente, rechaza cualquier clase de paradigma. El científico considera que la creatividad como tal es inconcebible, porque se encuentra fuera del sistema y aporta una infinita e incalculable serie de variaciones. Según la investigación de A. Seravin, menos de 1% de gente es capaz de plantearse las tareas adecuadas, originales y realmente nuevas, los demás 99% resuelven los problemas planteados, descubiertos y resuel-

4 Los modelos de investigación sobre el tema considerados como más importantes en el siglo xx: el método de estudio de casos de Howard Gruber (1981), el modelo componencial de Teresa Amabile (1983), la teoría triárquica de la inteligencia de Robert Sternberg (1985), la teoría de las inteligencias múltiples de Howard Gardner (1983), el modelo de sistemas interdisciplinar e integrador de Mihaly Csikszentmihalyi (1997) y el estudio actual sobre el aprendizaje de la creatividad de José Antonio Marina (2013).

tos por otros. La mayor paradoja actual, dice el científico, es que no podemos ni definir, ni investigar, ni pronosticar la creatividad, sin embargo, la podemos enseñar.

Durante siglos el tema de la creatividad pertenecía al ámbito filosófico-estético y al final del siglo XIX además se convirtió en la cuestión central de la psicología⁵, la ciencia definida por el experto checo J. Kulka como “una aventura de la cognición espiritual” (2014, p.41). El intenso desarrollo del área llevó a la necesidad de asumir y repensar la noción de *la creatividad* igual que sintetizar los hallazgos de los colegas a través de la comparación de los conceptos y de las definiciones. De esta manera, en los años sesenta del siglo pasado E. Torrance (1963, citado en Seravin, 2005, s.p.) recoge alrededor de sesenta diferentes definiciones y observa su constante crecimiento. Y. Ponamariov, el destacado psicólogo ruso, en los trabajos de este período critica la tendencia de reducir la noción de la creatividad a su sentido estricto, a la actividad del ser humano, y se plantea una hipótesis de acuerdo con que la creatividad es, en el sentido amplio, el mecanismo de la evolución, es la interacción que lleva al desarrollo. Los principales elementos del esquema de la interrelación, de la interacción y del desarrollo, según el científico, son el sistema y el componente, el proceso y el producto. “Es insuficiente analizar un objeto por separado, podemos considerar como un verdadero objeto del análisis científico solo el sistema interactivo” (1970, p.19). Según la investigación de S. Markov (2011), fue M. Rhodes (1961) quien analizó cuarenta definiciones de la creatividad y dieciséis definiciones de la imaginación y fundamentó un modelo íntegro de la creatividad representado como una interrelación de los cuatro factores: *proceso, persona, producto* y *ámbito*. A continuación, R. Mooney (1962) y Stuart E. Golann (1963) también ofrecieron sus modelos de las cuatro Ps (*process, product, person, place*), que se convirtieron en una de las bases estructurales para la organización de los estudios acerca de la creatividad.

5 El origen de la palabra *psicología* es griego: *psyché*, alma, actividad mental, y *logos*, estudio. Al principio la psicología se consideraba como una ciencia sobre el alma. Puesto que la noción del alma era complicada e inexacta, el objeto de la cognición psicológica se trasladó al ámbito de la consciencia y de las vivencias, o al ámbito de la conducta (J. Kulka, 2014, p.41).

M. Romo (1997, p.70) destaca el estudio de D. MacKinnon (1975) que hace “oficiales en la psicología” las cuatro facetas de la creatividad como *persona, proceso, producto y situación*. Señalamos que más tarde los mismos aspectos, tratados por los diversos autores, sintetizó R. Sternberg (en Tardif y Sternberg, 1988). En la misma época, M. Csikszentmihalyi (1988, p.327) dice que *la creatividad* está en un proceso dialéctico que se establece mediante la interacción entre *el individuo, el campo y el ámbito*. C. Alonso Monreal (2000, p.38) convence que para el psicólogo la creatividad es simplemente “un tipo de conducta humana” y M. Romo adapta la definición de creatividad como “una forma de pensar cuyos resultados son cosas que tienen a la vez novedad y valor. Crear es pensar: una forma de pensar que busca problemas. Una forma de pensar que juega con ideas dispares conectándolas” (1997, p.13).

María Teresa Esquivas Serrano observa que en la mayoría de los estudios psicológicos la creatividad es considerada como “un factor multidimensional que implica la interacción o concatenación entre múltiples dimensiones” (2004, p.7). La autora detecta la existencia de más de cuatrocientas acepciones diferentes del término y resume que la constante en todas ellas es *la novedad y la aportación*. A continuación, sintetizando los resultados, define *la creatividad* como un concepto que alude a “uno de los procesos más sofisticados del ser humano”, porque “todo apunta a que se encuentra influida por una amplia gama de experiencias evolutivas, sociales y educativas y su manifestación es diversa en un sin número de campos” (2004, p.17).

Teresa Huidobro Salas (2004), la autora de *Una definición de la creatividad a través del estudio de 24 autores seleccionados* justifica la necesidad de su investigación por la “borrosa” situación científica del tema y califica la comprensión del concepto de la creatividad como “un momento mal definido”. Con el objetivo de ofrecer una síntesis definitiva, la científica desarrolla un examen cronológico de casi 130 años que demuestra la evolución del concepto de la creatividad, de Francis Galton (1869) a Howard Gardner (1997) y Mihaly Csikszentmihalyi (1997). Entre los factores más importantes que definen esta selección, la autora señala popularidad, productividad, tendencia y duración de la influencia. El concepto íntegro de la

creatividad, según Huidobro, consta de los cuatro componentes: persona, proceso, producto y contexto. Por lo tanto, la autora recoge y clasifica los rasgos esenciales de estos cuatro componentes y, a continuación, construye y completa la definición del fenómeno.

De esta manera, las características de personalidad se clasifican en:

Intelectuales: caracterizados por el equilibrio entre la apertura y el cierre, la razón y la imaginación, la fluidez y la concentración.

No intelectuales, de personalidad, entre los que destacan el individualismo, la originalidad y el anticonvencionalismo.

No intelectuales, motivacionales, fundamentalmente la motivación intrínseca (o por la tarea) y los intereses exploratorios y estéticos, contribuyendo esta combinación a capacitar a la persona para un uso óptimo de la metacognición. (Huidobro Salas, 2004, p.123)

Desde el punto de vista del proceso:

Proceso cognitivo que comienza con la necesidad de interpretar una situación que supone un fallo o hueco en el funcionamiento o conocimiento acerca de algo, para lo cual se inicia la generación de soluciones, que se van comparando con una meta, y se continúa hasta ejecutar una serie de medidas que logran dar respuesta al fallo o rellenar el hueco. La mente que es capaz de llevar a cabo este proceso responde a un modelo tal que aborda sus tareas teniendo en cuenta la dualidad, la regulación y la adaptabilidad y presenta una organización sistémica y un modo de funcionamiento flexible y reflexivo. (2004, p.123)

Desde el punto de vista del producto:

La producción de algo nuevo y adecuado, que solucione un problema que era vago o estaba mal definido, suponga rareza estadística y una transformación radical de un estado anterior. Además, dicho producto debe ser trascendente y producir un impacto. (2004, p.123)

Desde el punto de vista del contexto:

Una serie de circunstancias que rodean a la persona y al producto creativos y que se caracterizan por la disponibilidad de recursos económicos, formativos y culturales, por la presencia de modelos o parangones a los que imitar, y por el entorno familiar y social carente de obstáculos,

dado que favorece y reconoce las conductas individualistas, innovadoras y creativas y que no ejerce una presión excesiva para obtener logros prematuros. (2004, pp.123-124)

A continuación, basándose en estos resúmenes, y partiendo del enfoque en el producto, Huidobro elabora una definición integrada del concepto de creatividad como

Concepto que ha surgido en la bibliografía por la necesidad de explicar la aparición de productos que suponen una transformación radical de un estado anterior, lo cual lleva a inferir la existencia de una persona que posee una constelación de rasgos intelectuales, de personalidad y motivaciones que le capacitan para utilizar la metacognición de un modo óptimo. Dicha utilización óptima permite dar respuesta a un fallo o hueco en el conocimiento. Además, la persona ha de encontrarse inmersa en un contexto carente de obstáculos, que le presente modelos o parangones y le facilite los recursos necesarios. (2004, p.124)

Al analizar ciento veintiséis definiciones de la creatividad, A. Seravin (2005) llega a la conclusión de que la mayoría de los autores definen la creatividad como actividad, pero en el caso de emplear este término, suponen el producto. De esta manera, señala el investigador, la creatividad se entiende como un producto que exige el reconocimiento y puede ser apreciado en una galería. Mientras tanto, asegura él, la creatividad debe ser viva, es el proceso y el estado, por eso, una escultura no es la creatividad, sino el producto. Consecuentemente, en una investigación, basada en los productos, solo podemos hacer algunas conjeturas acerca de los mecanismos del fenómeno, pero un verdadero estudio supone la presencia del portador del pensamiento creativo, o sea, el mismo creador. Asumiendo la creatividad como una actividad que debe ser analizada en dinámica y no por los productos, el autor distingue cuatro clases de las definiciones actuales: la creatividad cotidiana, algo, que sobresale fuera del sistema existente en el sentido amplio; la creatividad como creación de los nuevos valores materiales y espirituales; la creatividad como actividad y la creatividad como el producto de la actividad. La característica clave de la creatividad, por lo tanto, es la novedad del producto a nivel de conceptos; en otras palabras, el pensamiento creativo se caracteriza por la búsqueda de las soluciones esencialmente nuevas y no coincide con las definiciones del pen-

samiento convergente o divergente. Si lo propio del pensamiento convergente es la competencia, lo propio del pensamiento divergente es la originalidad y la agudeza, lo particular del pensamiento creativo es la genialidad, afirma el científico (Seravin, 2005, s.p.).

Cabe señalar que las discutibles cuestiones *del lado procesual de la creatividad* siempre han sido un punto de especial interés para muchos investigadores, un objeto de reflexión, debate y permanente estudio que se reflejó en la extensa bibliografía sobre el tema. Antes de continuar el estudio terminológico recordemos que la palabra *proceso* procede del vocablo latino *processus* y significa tanto progreso, marcha hacia delante, como conjunto de las fases sucesivas de un fenómeno natural o de una operación artificial, y también, transcurso del tiempo (Moliner, 1998, vol.II, p.780; Ang, 2002, p.850). Según las explicaciones de Y. Ponamariov, el proceso representa la característica “dinámica, sucesiva y temporal del cierto fenómeno” (1970, p.19).

La definición de Igisheva (2008) se destaca por una importante diferencia que existe entre el contenido y el proceso, y, además, es sumamente significativa en el contexto de nuestra investigación: “El contenido es lo que hacemos. Mientras tanto, el proceso es cómo lo hacemos. *Qué* decimos es el contenido y *cómo* lo decimos es el proceso”.

Otra observación interesante llega de los estudios de F.Barron (1988), quien justifica la presencia de los procesos en muchos productos, afirmando que muchos procesos son productos. Así, según sostiene el psicólogo, una persona, por ejemplo, es tanto un producto como un proceso (en Huidobro, 2004, p.100).

Lo que los psicólogos llaman *proceso creador*, señala M. Romo, es, en esencia, “una experiencia privada, subjetiva del individuo. Dentro del equipo, donde la colaboración implica discusión de estrategias y esquemas de trabajo, encontramos que el trabajo creativo que requiere a veces la planificación y ejecución de proyectos debe ser hecho en privado. En cualquier forma de creación el momento de la verdad es algo solitario”, opina la científica (1997, p.76).

Del modo semejante reflexiona F. Mora diciendo que la creatividad es “un proceso intrínseco al propio diseño del cerebro humano, y en su esencia, es un proceso individual” (2014, p.220).

Numerosos intentos de indagar el acto creativo y definir su estructura se observan en la literatura sobre el tema a partir de las primeras décadas del siglo xx. De esta manera, B. Lezin (1907), por ejemplo, señala tres etapas del proceso creador: el esfuerzo, el trabajo inconsciente y la inspiración. Según este autor, el esfuerzo es necesario para rellenar de contenido la esfera consciente, a continuación, este contenido tiene que ser transformado por la esfera inconsciente. Además, el esfuerzo es necesario para estimular el trabajo inconsciente y la inspiración. El trabajo inconsciente, afirma el científico, realmente, se limita a la selección de lo típico, pero la cuestión de cómo este trabajo se efectúa, es un gran misterio, uno de los siete enigmas del mundo. La inspiración, por lo tanto, no es otra cosa que “pasar” la conclusión hecha de la esfera inconsciente a la consciente.

La característica de las fases creativas ocupa uno de los lugares más importantes en el estudio de P. Engelmeyer (1910). Acorde a él, el proceso creador se divide en tres etapas: deseo-conocimiento-artificio. Según observaciones del científico, solamente el primer acto es psicológico en el sentido literal, es la aparición intuitiva de la idea o de la hipótesis.

La opinión semejante fue expresada por A. Bloch (1920) con relación a los procesos creativos en tecnología y ciencia. Este psicólogo también habla de tres etapas: aparición de la hipótesis o de la idea con su posterior confirmación y realización. Años más tarde P. Yakobson (1934) describe siete fases en el proceso creativo de un inventor:

1. Periodo de la preparación intelectual.
2. Descubrimiento del problema.
3. Nacimiento de la idea o formulación de la tarea.
4. Búsqueda de la solución.
5. Concepción de la esencia del invento.
6. El concepto del invento se esquematiza.
7. La presentación técnica y el desarrollo del invento.

G. Wallas en su *The art of thought* (1926), basándose en los datos de las *introspecciones* ofrecidas por los conocidos científicos J. Dewey y H. Poincaré, fundamentó las cuatro fases principales del proceso creador que posteriormente fueron consideradas como el esquema conceptual del proceso

creativo en la literatura científica occidental. Según este esquema, en la fase de *preparación*, el individuo traspasa por un largo y difícil análisis del problema, aumenta y estudia la información y realiza unos intentos de su consciente solución. Esta fase habitualmente es poco fructífera: a continuación, la persona se olvida del problema días y semanas. La segunda etapa, *incubación*, es el período de maduración del problema. Mientras que uno “se olvida” de la tarea y se ocupa con otras cosas, se realiza una importante labor inconsciente: el problema surge de nuevo y está vez, con algunas ideas de solución más claras, aunque sin progreso notable. La tercera fase es *iluminación* o *insight*, *inspiración*: el creador encuentra la manera más adecuada para resolver el problema con su posterior comprobación en la fase de *verificación*.

Señalamos, sin embargo, que las fases del proceso creativo descritas por G. Wallas (1926) fueron desaprobadas en muchas ocasiones y prácticamente no recibieron confirmación empírica, según observa R. Solso (2006). Así, M. Aranovski, criticando los esquemas lineales del proceso creativo científico pertenecientes a G. Wallas y J. Hadamard, subraya la necesidad de comprender el proceso creativo como “el despliegue de las estructuras del mecanismo de la actividad creativa en el tiempo” (Aranovski, 1975, p.141) y señala la enorme importancia de la realimentación en este proceso.

A su vez, M. Csikszentmihalyi se replantea esta estructura básica en cinco pasos (preparación, incubación, intuición, evaluación y elaboración) y explica que el proceso creativo no es lineal sino recurrente. Las etapas no son excluyentes y, por lo general, “se superponen y reiteran varias veces antes de que el proceso quede concluido” (2014 p.108). El número de iteraciones por las que pasa depende de la profundidad y extensión de los temas que se tratan. Así, el período de preparación o de inmersión “en un conjunto de cuestiones problemáticas que suscitan curiosidad” (2014, p.103) se nutre en las experiencias vitales y personales, en las influencias de los conocimientos pasados y en las presiones del entorno humano. Según el psicólogo, para que un proceso creativo comience, debe existir una mente preparada previamente: “Las intuiciones tienden a sobrevenir a aquellos que han pensado larga e intensamente acerca de una serie dada de cuestiones problemáticas” (2014, p.108).

La segunda fase es la incubación y puede durar tanto años como, a veces, unas horas. “Las ideas agitan por debajo del umbral de conciencia” (2014, p.104), y si un problema se soluciona conscientemente, la información se procesa de manera lineal, lógica. El tercer componente es la intuición, el famoso “¡Ajá!”: el psicólogo señala que en la vida real las intuiciones se entremezclan con períodos de incubación, evaluación y elaboración. En el momento de evaluación la persona debe decidir si la idea realmente tiene valor y si merece la pena dedicarle más tiempo. Esta parte del proceso es muy difícil en el sentido emocional, “es el período de autocrítica, y del examen introspectivo” (2014, p.104), por eso uno se siente muy incierto e inseguro. El quinto y el último componente, acorde a M. Csikszentmihalyi, es la elaboración, es el que lleva más tiempo y supone un esfuerzo significativo.

En ocasiones, el concepto del proceso creativo obtiene la denominación del *modelo creativo de solución de problemas*, según resume Alonso Monreal, y oscila entre cuatro y seis fases. Normalmente comienza con fases de descubrimiento del problema (hallazgo, reconocimiento, definición). Después siguen fases de elaboración (búsqueda de soluciones), y terminan tras el hallazgo de soluciones con fases de evaluación (examen de alternativas, revisión del proceso, búsqueda de aplicaciones (2000, p.182).

Los debates en torno a la creatividad siguen continuando y es lógico, porque cada generación de investigadores destaca sus criterios y paradigmas, su visión del mundo cambiante y formas de explicarlo, a veces totalmente inesperados.

Entre las propuestas más innovadoras, surgidas en las últimas décadas, destacaríamos aquellas que se basan en la teoría interdisciplinaria que estudia los sistemas y procesos compuestos. La sinérgica⁶, el enfoque metodológico principal de esta teoría explica la formación y la autoorganización de patrones y estructuras en los sistemas abiertos lejos del equilibrio termodinámico⁷. El espectro de investigaciones, basadas en la

6 La sinérgica, inspirada en la teoría del láser, se origina en los trabajos del físico alemán Hermann Haken (nació en 1927). Actualmente, los centros de sinérgica más significantes desarrollan su labor en Stuttgart (la escuela de H. Haken), en Bruselas (la escuela de I. Prigogin) y en Moscú (la escuela de S. Kurdiomov).

7 La termodinámica es la rama de la física que describe los estados de equilibrio

metodología de sinérgica es muy amplio: de física y la técnica del láser a biofísica y la inteligencia artificial; se emplean para explicar la actividad cognitiva y creativa del hombre, la historia del saber científico y de la cultura; además, los métodos basados en el estudio de la conducta de los sistemas abiertos sirven para pronosticar e investigar el futuro.

D. Chernavskiy y N. Chernavskaya (1997), expertos en física y matemáticas, afirman la posibilidad de explicar el fenómeno de la creatividad desde el punto de vista de la sinérgica, en particular, desde la teoría del caos dinámico⁸, con ayuda de los modelos matemáticos que permiten investigar el mecanismo de los fenómenos impredecibles. Como explican estos científicos, el caos tiene una característica primordial: surge, dura un tiempo determinado y desaparece. En la fase del caos o, más exactamente, en el momento de la salida del caos, se genera la nueva y valiosa información la cual se identifica con la creatividad.

El catedrático en física y matemáticas de la universidad en la ciudad de Ulianovsk, Rudolf Brazhe (2002) critica el pensamiento lineal, basado en los principios dialécticos de la causa-efecto como un método incapaz de reflejar la dinámica real de la mayoría de los fenómenos existentes. A cambio el científico propone el planteamiento *no lineal de la triada*, basado en el principio de la evolución universal que cabe en el esquema *versatilidad-heredad-elección*, procedente de la ley fundamental de la sinérgica: cualquier sistema dinámico inestable evoluciona dirigiéndose a su auto organización. Según aclara R. Brazhe, *la creatividad* no es otra cosa que la visualización de los modelos del mundo real y los productos de la creatividad representan *la realidad virtual modelada*. Esta visualización puede ser material, por ejemplo, en la pintura, escultura, artes aplicadas y decorativas o en las innovaciones técnicas y, también, informativa, es el caso de la música y de las teorías científicas. La realidad virtual creada por un artista,

termodinámico a nivel macroscópico. El diccionario de la lengua española de la RAE, por su parte, define la termodinámica como la rama de la física encargada del estudio de la interacción entre el calor y otras manifestaciones de la energía (RAE y ASALE, 2014).

8 En la sinérgica, la ausencia de las interrelaciones entre los elementos de un sistema se denomina *caos* (Lebedeva, 2007, p.128).

compositor o poeta es interactiva y supone que el espectador, el escuchador o el lector puedan conectarse a ella, sumergirse a ella, sentirla y existir dentro de esta realidad, afirma el científico (2002, p.178).

El físico Ilia Evin (2014) en su trabajo, que conecta el arte y la sinérgica, expone el principio básico de esta teoría que explica la aparición de todo lo nuevo en el proceso del desarrollo de los estadios inestables, en la zona fronteriza entre el caos y el orden. El académico cree que la actividad creativa humana se despliega solamente en el momento cuando el cerebro se encuentra en el estadio crítico, inestable. El destino del arte, como escribe I. Evin, es mantener el cerebro humano en el estadio crítico, engendrando de esta manera las condiciones para la actividad creativa. Las facultades creativas más importantes, según él, son la capacidad del pensamiento original y superación de los cánones y estereotipos. El auténtico pensamiento creativo destruye las visiones tradicionales, muy a menudo es paradójico porque no se origina en las conclusiones lógicas.

Para concluir este apartado, añadimos que el enfoque metodológico basado en las teorías de auto organización de los sistemas y procesos, según creen los representantes de este campo del saber, es capaz de originar nuevas tendencias en el estudio de la creatividad y de las artes dentro del nuevo género interdisciplinar gracias a la capacidad de superar las contradicciones entre los métodos puramente científicos y los establecidos en las Humanidades.

2.1.2 El proceso creativo: objeto de la psicología del arte y modelos para su estudio

El terreno psicológico que estudia los fenómenos de la creación y de la percepción artística definido como “una zona fronteriza entre la estética y la psicología” (Borev, 2002, p.106), incluye la propia psicología del arte y sus diversas ramificaciones: la psicología de la música, teatral, de los procesos creativos artísticos, la de la danza, del ballet, de la cognición artística, etc.⁹ Podemos observar que las definiciones del término *la creatividad artística* que se presentan a continuación, están relacionadas tanto con el proceso

9 A su vez, estas asignaturas también se derivan en varias áreas, aunque manifiestan escaso desarrollo en comparación a otros campos de la psicología.

de creación de una obra artística como con los numerosos componentes vinculados a este complejo procedimiento.

La creatividad artística, dice Yuri Borev,

[...] es una específica actividad, un proceso enigmático, y el autor es una personalidad creadora que goza de una serie de cualidades y de los dones especiales. La creatividad es la realización de una idea o de una intención; *la creatividad artística* es la creación de una impredecible realidad artística. El arte no es un calco de la vida sino un ente especial. La realidad artística puede ser paralela a la historia, pero nunca es su molde ni copia. (2002, p.108)

La creatividad artística está considerada por K. Selchenok (1999) como uno de los aspectos más importantes de la vida psíquica del ser humano; como la esencia, fundamento y cumbre de la creatividad como tal. Según A. Groysman, *la creatividad artística* es “un multifacético reflejo de la realidad” y comienza desde un “no puedo callar” (2003, p.102).

Como advierte O. Aguilera, un artista no se comunica fácilmente y a esta circunstancia podrían ser reducidas todas las teorías que intentan explicar el proceso de creación artística. “La creación artística es el resultado íntimo de un conflicto de comunicación”, afirma el psicólogo (1997, p.15).

De esta manera, el objeto de la psicología de la creatividad artística para K. Selchenok (1999) es el fenómeno de la inspiración, el misterio de autoría y el enigma de la percepción artística que, como opina este autor, no es el arte menos profundo y sublime que el arte de crear las obras maestras.

C. Alonso Monreal evidencia la imposibilidad de imaginar el arte sin la creatividad, porque sería puro oficio; simple técnica de escribir, construir, pintar o componer. En los artistas, sin embargo, es algo siempre supuesto y “este entrelazamiento de arte y creatividad nos obliga a pensar en la creatividad cuando hablamos del arte” (2000, p.230).

Según el científico,

La psicología del arte trata de estudiar científicamente la conducta humana que da origen a ese producto que conocemos como “arte”. Desde este punto de vista es una simple rama de la psicología, cuyo objeto de estudio, el arte, podría organizarse en torno de tres ejes: la explicación psicológica

de la estética (la belleza, la percepción, el gusto artístico), el estudio de la producción artística (el artista, el proceso de creación, el producto artístico como conducta) y el estudio de la contemplación (la apreciación artística, diferencias individuales en la percepción). Hablar de la psicología de la creatividad nos obliga a hablar de la psicología del arte, porque arte y creatividad fueron vistos desde el principio como una misma cosa. (Alonso Montreal, 2000, pp.230-232)¹⁰

A. Savostianov (2007) señala la importancia del estudio de los componentes psicológicos de la actividad creativa, el lado emocional de la percepción y los aspectos psicológicos de las aptitudes creativas. Además, el científico considera necesario el desarrollo de la psicología de la labor creativa como una disciplina independiente y aclara, que mientras que el objeto de la estética es la apreciación de las relaciones del arte con la realidad, el objeto de investigación en el arte es el producto artístico y el objeto de investigación en la psicología es el proceso creativo.

El campo del estudio de la psicología del arte está caracterizado por O. Krivtsun (2015) como uno de los sujetos más difíciles y cautivadores del saber artístico y señala que a pesar de la abundancia de la literatura correspondiente y la centenaria experiencia científica, los investigadores tratan el tema con mucha precaución. Según el autor, los estudios actuales que indagan las paradojas y modulaciones de la consciencia creativa se separan en dos vías: los trabajos teóricos que aportan importantes avances metodológicos y los trabajos que analizan los rasgos específicos de la creatividad artística en diferentes formas de artes. Acorde a las observaciones

10 C. Alonso Montreal (2000) destaca la aportación de H. Helmholtz, W. Wundt y Fechner (inventor de psicofísica) que se interesaron por los procesos artísticos a finales del siglo XIX porque con ellos “se inició la estética experimental, basada en la investigación experimental sobre la conducta estética” (Alonso Montreal, 2000, p.232). Añadimos que las aportaciones de S. Freud, C. G. Jung, la escuela de la Gestalt (dentro de la que destaca el desarrollo de R. Arnheim), L. Vygotski y H. Gardner han sido cruciales en esta disciplina. En las últimas décadas, entre los autores más considerados podríamos distinguir: A. Villar (1974), *Psicología del Arte*; R. Francès (1985), *Psicología del Arte y de la Estética*; J. Hogg (1975), *Psicología y artes visuales*; G. Marty (1999), *Psicología del Arte*; M. Shuster y H. Beisl (1982), *Psicología del Arte*; J. Kulka (2008), *Psychologie umeni*; O. Krivtsun (2015), *Psikhologia iskusstva*.

del experto, la cantidad de aportaciones sigue siendo escasa; realmente, son primeras experiencias disponibles en reconstruir los mecanismos y las condiciones de la personalidad creativa en la esfera artística.

Con el fin de destacar una metodología íntegra para el estudio de la creatividad artística, E. Basin y V. Krutous centran sus reflexiones en *el enfoque personal*. De acuerdo con sus definiciones, esta representa un compuesto y jerárquico sistema de los estadios y procesos psicológicos coordinados y regulados por el único centro, el propio artista y su personalidad creativa. La realidad, engendrada por el creador y posteriormente vivida por el receptor, es la realidad imaginaria; en el momento de creación de una obra esta realidad se crea y en el acto del consumo artístico se recrea (2016, pp. 271-274). Acorde a la clasificación de estos autores, la psicología del arte existe, realmente, en varias versiones que se diferencian por el enfoque en un específico eslabón o componente del proceso artístico y el objeto central de la psicología del arte es la psicología de la forma artística. Entre las versiones más típicas se nombran la psicología de la creatividad artística, de la percepción artística, de la forma artística, del contenido figurativo y la psicología del artista (2016, p.52).

Durante largas épocas la noción de la creatividad en el ámbito musical, por ejemplo, significaba solamente el proceso de creación de una obra. Sin embargo, hoy en día, la reproducción y la percepción también están consideradas como las actividades creativas. De esta manera, el acto creativo no se finaliza en la actividad del compositor y del intérprete. Los dos se orientan al público que percibe la música y penetra en su significado, crea su concepto musical, su comprensión y aprecia la obra. Precisamente esta apreciación define la existencia de la obra y su destino (Ovsiankina, 2007, p.11). Añadimos que esta afirmación podría ser aplicada a la esfera de las artes escénicas que tienen los semejantes procedimientos creativos: la creación de una obra teatral por el dramaturgo o el compositor, su posterior realización escénica por el director o el coreógrafo, la interpretación por parte de actores, cantantes o bailarines y, al final, apreciación del público que, en su turno, depende mucho de la época, lugar, tendencias de moda, situación política y económica en el país, etc.

Entre las más importantes aportaciones al tema de nuestro interés destacaríamos unas líneas: en primer lugar, son fuentes metodológicas enfocadas en el estudio íntegro del proceso creativo artístico. Dentro del segundo grupo situaríamos las fuentes procedentes del ámbito de la psicología teatral que abarcan todos los componentes del proceso escénico, ayudan a comprender los complejos procedimientos artísticos y ofrecen la posibilidad de extrapolar algunas técnicas y metodologías de indagación a los casos más particulares, como es el nuestro. El tercer grupo de indagaciones procede de la psicología musical, que es, sin duda, el área más desarrollada en el sentido académico. A continuación, mencionamos una importante serie de textos que pueden nutrir cualquier trabajo sobre el tema y, además, servir como fuente de investigación: es la herencia literaria de los directores escénicos y del cine, dramaturgos, actores y cantantes, directores de orquesta, coreógrafos etc., que desde siempre han sido no solamente prácticos del escenario sino también, verdaderos psicólogos en su área particular. Al último grupo de nuestro interés caben unos estudios sobre la creatividad surgidos en diferentes ámbitos artísticos.

El primer grupo de las fuentes metodológicas procede de la base teórica desarrollada por un movimiento académico surgido en los años sesenta del siglo xx en Moscú y que fue denominado *La Comisión del estudio íntegro de los procesos creativos artísticos*¹¹. La actividad del grupo, formado por los conocidos investigadores de diferentes áreas científicas, los historiadores y teóricos del arte, se plasmó en el desarrollo de las complejas metodologías que contribuyeron al conocimiento de los procesos creativos en la literatura, en la música, en la poesía, en la pintura y en el arte teatral. Aunque las actividades de la comisión se apagaron en los años ochenta, hoy en día tenemos la posibilidad de acceso a numerosos trabajos monográficos de sus colaboradores y a una serie de materiales metodológicos presentados en el congreso de la comisión (1978) dedicado a los problemas del estudio íntegro de los procesos creativos artísticos con su posterior publicación en el año 1980.

11 Acerca de la actividad de los grupos semejantes en Praga y Brno (República Checa) en los años setenta-ochenta del siglo xx señala J. Kulka (2014). Según el psicólogo, aquellas asociaciones eran extremadamente creativas y se dedicaron al estudio interdisciplinar de los sistemas expresivos y comunicativos del arte.

Uno de los inspiradores del movimiento moscovita, el conocido filólogo e historiador de la literatura, B. Meylakh (1980), fundamentó la noción del proceso como el objeto base de la psicología de la creatividad artística y ofreció una serie de herramientas para su estudio.

En primer lugar, el académico señala la aplicación del enfoque sistémico como uno de los más universales y afirma que este método permite recrear el panorama de los procedimientos creativos y realizar la investigación siguiendo cierta jerarquía de niveles. Acorde a esta jerarquía, el primer nivel significa la investigación del proceso de creación de una obra. El siguiente nivel en esta clasificación corresponde al estudio de la obra completa de un creador concreto. En este caso se abre la posibilidad de indagar la trayectoria creativa de un autor en general. El nivel más alto desde el punto de vista de la metodología sistémica es el análisis comparativo de los métodos artísticos de diferentes creadores.

Según opina B. Meylakh, la psicología por sí misma no dispone del aparato metodológico suficiente que se podría aplicar al estudio de los procesos creativos artísticos. Los métodos de esta asignatura tienen sentido en el conjunto con otras materias como la fisiología, por ejemplo, o las áreas teóricas propias del objeto de investigación. Dentro de las fuentes válidas para la investigación de los procesos creativos, B. Meylakh destaca toda clase de esbozos, diarios, cartas, observaciones y autoobservaciones, advirtiendo acerca de las últimas que no siempre son fidedignas.

El proceso creativo, según el historiador y teórico del cine N. Khrenov (1980), es polifásico e íntegro y esta circunstancia hace posible su estudio. A pesar de cierta autonomía de las fases creativas, es mejor analizarlas por etapas. Comparando numerosos ejemplos que argumentan el caos del proceso artístico y su desigual desorden, el autor centra su propuesta metodológica alrededor de los dos aspectos importantes: el momento de aparición de la idea y su multivariada evolución posterior hacia la estructura final de la obra. El problema de la selección de la versión definitiva en el caso del cine siempre está relacionado con la orientación del director a un cierto modelo perceptivo, cree N. Khrenov. La dificultad está en el hecho de que el cineasta tiene que partir de las necesidades sociales y psicológicas del público que no sean contradictorias a su idea y detectar la única versión

posible entre varias. Entre otros aspectos metodológicos el experto destaca, por ejemplo, la importancia del estudio de otras obras del director que pueden contener el desarrollo de las versiones rechazadas, también, el análisis de las ideas que no se realizaron. N. Khrenov advierte, además, que el estudio de solo una única fase del proceso íntegro como realización, funcionamiento o percepción podría llevar a la estrechez de las conclusiones.

El musicólogo A. Klimovitski, define el proceso creativo de cualquier artista como “un área extremadamente complicado y polifacético” (1980, p.139) y se pone de acuerdo con la opinión de sus colegas acerca de la necesidad del uso indispensable de las metodologías acumuladas en la teoría de la literatura, donde se investigan los componentes de todas las etapas creativas por medio del análisis de los materiales preparatorios, de los manuscritos, de los datos de autoanálisis del autor, el curso del trabajo que está fijado en los diarios, en las cartas o en las memorias de los contemporáneos, etc. El experto considera la posibilidad de extrapolar estas metodologías a otras áreas del saber artístico como “productiva, necesaria e inevitable” (p.139) y destaca el estudio de los borradores como una de las herramientas investigadoras más importantes. “Hay que darle nuevo sentido al borrador e interpretarlo no como un dato auxiliar sino como un documento de la evolución creativa que refleja el proceso creador de forma íntegra ofreciéndonos la posibilidad de observar las fases de este proceso”, dice el autor (p.140). Asimismo, opina que partiendo de la comprensión sistémica del proceso creativo es posible rellenar las lagunas del material de bosquejo con los datos del carácter biográfico, histórico, teórico, estético o filosófico vinculándolos por el medio de las reflexiones lógicas, de las argumentaciones y de las hipótesis.

En el siguiente grupo se destaca el estudio de P. Weissman que define la creatividad en el teatro como “el enigma del lapso entre la inspiración y la elaboración de una obra” (1967, p.7). En la primera parte de su estudio Weissman analiza las personalidades del actor, del dramaturgo y del director escénico y llega a la conclusión de que esas tres figuras defieren entre sí “en la búsqueda de la satisfacción de sus necesidades individuales internas” (p.4). Según el psicólogo, el actor busca una salida expresiva y una solución temporal a sus impulsos exhibicionistas intensamente activados. Mientras

tanto, el director artístico satisface su particular necesidad de relacionarse con la gente en forma paternal y maternal altamente acentuada. Por otro lado, el dramaturgo y el compositor encuentran salida a sus sentimientos de omnipotencia y omnisciencia a través de sus creaciones originales. El autor señala que la duración de los estados creadores varía mucho no solo entre diversos actores, sino también durante la vida de un mismo actor y aconseja estudiar en la forma individual los patrones de creatividad y productividad de cada artista y relacionarlos con su profesión específica.

En el caso del director escénico, según Weissman, estos patrones son los siguientes:

- La naturaleza de su contribución creadora en el teatro.
- Los dotes artísticos específicos.
- Las circunstancias que hay en su medio y desarrollo psicológico que lo lleva a escoger este camino y lo ayuda en su labor.
- Los lazos entre el director y sus fuentes creadoras que son el dramaturgo y el compositor.
- Los lazos entre el director artístico y su instrumento creador: el ejecutante, ya sean actor o músico. (p.34).

Haciendo un especial hincapié en el enfoque *psicobiográfico* y validación del análisis denominado como *infantil histórico*, P. Weissman procede con el estudio de algunos predeterminantes del éxito creador y del fracaso en las destacadas personalidades del mundo teatral. La fama y el éxito de Stanislavski, por ejemplo, se arraigan en su infancia feliz, asegura el psicólogo, en la comprensión, en la actitud creadora y la contribución de sus padres que estimularon y motivaron sus inquietudes artísticas a partir de la edad más temprana. Por otro lado, el fracaso y la fama de John Wilkes Booth radican en el origen de sus fantasías adolescentes tanto como en la naturaleza y en el origen del delirio de su madre. Asimismo, el psicólogo descubre en la biografía y en el oculto drama familiar de O'Neill las consientes e inconscientes raíces de sus obras teatrales igual que el hecho de su conversión a dramaturgo. En otro ensayo del mismo tipo el autor argumenta el hecho engendrado en las experiencias y observaciones infantiles de Bernard Shaw que le llevaron a la apropiación de la leyenda de *Galatea* y a la creación de los personajes de *Pygmalion*.

T. Shakh-Azizova (1980) señala los apuntes de ensayos, reportajes de los observadores, anotaciones, comentarios, partituras, ejemplares laborales de la pieza pertenecientes a los directores escénicos y actores como los materiales imprescindibles para el estudio de los procesos teatrales. La teatróloga considera que el director escénico es el autor del espectáculo en el teatro actual: desde él empieza y alrededor de él se centra el proceso creativo. La dimensión de este proceso es enorme; todas las fases creativas se correlacionan con el director; se enhebran sobre las interrelaciones del director con otros creadores del espectáculo. En el origen del proceso se encuentra la idea del director, un fenómeno complicado y dinámico que evoluciona en el tiempo. Aquí importa todo: el impulso que indica al director la elección de la pieza; sensaciones, imágenes e ideas que surgen en el momento de contacto con el material; la formación de la idea artística y su maduración; el posterior desarrollo del trabajo común; los cambios que sufre esta idea en el proceso y su correlación con el resultado final, con el espectáculo. Las discrepancias entre la idea y el resultado suelen ser notables, asegura la teatróloga, es natural para cualquier proceso creativo, sobre todo para el teatro, donde un todo surge como el resultado de muchas voluntades y esfuerzos. Estos inevitables cambios, de todas formas, no cancelan la tarea del director de definir el sentido del futuro espectáculo.

Los puntos clave en la investigación teatral se encuentran en las fases y etapas de las actividades artísticas. En primer lugar, son los ensayos del director con los actores y todos los componentes y elementos creativos que acompañan a este proceso. Muy importante es el estudio de la trayectoria del actor hacia personaje y de todos los participantes hacia el conjunto escénico. La investigación acerca del trabajo paralelo, que continúa fuera del teatro, es muy importante para cualquier estudio teatral, subraya T. Shakh-Azizova y cita entre las tareas de esta investigación la labor individual del director y de los actores, de los escenógrafos, del compositor y, además, la labor de otras secciones y gremios teatrales.

La autora considera que, al terminar los ensayos de la puesta en escena, el proceso de creación del espectáculo no se finaliza, sino traspasa a la siguiente etapa, que es la comunicación con el espectador. Muy a menudo en esta fase ocurren unos cambios profundos e importantes que no tratan

solamente de las cosas particulares del espectáculo, como correcciones del ritmo, del tono o del estilo, sino también de un todo y del concepto escénico en general. T. Shakh-Azizova explica esta circunstancia por la necesidad del tiempo prolongado, para que los actores asuman el estilo del director, se acomoden con él desde dentro, y que el espectáculo, en fin, revele la correlación con la obra original del dramaturgo. La científica evidencia poco interés a esta etapa artística por parte de los investigadores y señala como imprescindible la presencia de todas las fases del proceso creativo en el teatro actual, aunque tengan diferente longitud e importancia y se unan de manera distinta en cada caso concreto. Al resumen, la autora advierte de la imposibilidad de crear un modelo universal del proceso creativo teatral por las dificultades debidas a la amplia y variada materia que no siempre cede a la observación empírica.

La conocida monografía *Psychology and Performing Arts* de Glenn D. Wilson (1991) está basada en los materiales de conferencias ofrecidas por el autor en varias universidades de Estados Unidos. El análisis abarca los principios fundamentales de la actividad artística, la específica de los movimientos y gestos, el uso del espacio escénico, los modos de llamar la atención y técnicas de comunicación con el público, etc. G. Wilson combina los avances de la psicología con variadas nociones del arte y señala que la psicología como una ciencia sobre la conducta y experiencia y el teatro como el espejo de la vida pueden contribuir de manera significativa al enriquecimiento mutuo. Los doce capítulos del libro pueden ser separados en unos bloques que sintetizan las observaciones sobre el teatro y los intérpretes (1-3); las metodologías psicológicas de enseñar el oficio del actor y los modos de su auto expresión (4-5); el papel de la música en general y en la actividad profesional de los actores (8-9); las tipologías personales de los actores y la función terapéutica del arte (11-12).

El estudio de A. Savostianov (2007) abarca numerosas cuestiones relacionadas con la personalidad artística, las etapas del proceso creador, la psicología de reencarnación escénica, las características y motivaciones profesionales y personales; asimismo, se estudia el conjunto de los fenómenos psicológicos que acompañan al proceso creativo teatral. La personalidad para A. Savostianov es una totalidad de los procesos estables y es-

tados psicológicos que consiste en sensaciones, percepción, memoria, atención, la específica atención escénica, emoción y sentimientos; el aparato psicomotor, voluntad, discurso y lengua, pensamiento e imaginación. La especial importancia se otorga al estudio de la consciencia subjetiva, porque el subjetivismo, según afirma el autor, es el principal indicador de la originalidad artística.

El psicólogo analiza la estructura de la experiencia profesional en los actores y directores escénicos subrayando la importancia de la observación además de la específica atención del actor. La memoria emocional, que consiste en la capacidad de memorizar, reproducir y reconocer las emociones y sentimientos, es un factor crucial en engendrar el estímulo creativo en la actividad teatral. Además, A. Savostianov propone varias técnicas para estudiar diferentes formas de imaginación creativa y destaca, en particular, las complejas características de la imaginación escénica:

Solamente teniendo una base creativa sólida que incluye la memoria emocional, observación y la atención entrenada en las circunstancias dadas, se puede conseguir la imaginación que ayuda al actor a engendrar la vida del espíritu humano y transmitir esta vida en el escenario de forma artística. (2007, p.68)

Y. Svetsitskaya (2010) revela las conexiones de la psicología teatral con otras áreas del saber psicológico y las ciencias humanas. En general, su estudio es interesante en el sentido de las definiciones y el modo de explicar el proceso teatral hasta los detalles más sutiles. El hombre del teatro se representa como una persona creativa y los principales ámbitos de su actividad son la sociedad, el arte teatral, el colectivo teatral concreto y el interior del artista. *La creatividad teatral*, según explica Y. Svetsitskaya, es una serie de comunicaciones: la co-creatividad del actor y el espectador supone la comunicación entre ambos, es un nexo indirecto a través de la acción del actor con el personaje escénico. La acción teatral es la comunicación, el teatro como tal es una cadena comunicativa a la que están implicados la sociedad, el dramaturgo, el director escénico, el actor, el espectador y los críticos, que son en su turno los intermediarios entre el teatro y la sociedad.

El estudio de O. Balinskaya (2013) evidencia el uso de la metodología mixta en las investigaciones acerca de las trayectorias artísticas personales. En estos casos pueden ser fructuosas las técnicas de comparación de diferentes fuentes históricas como archivos, materiales de prensa, carteles, folletos, libretos, partituras o actas literales que reflejan lo particular del método artístico. Además, recurrir al método de *la reconstrucción biográfica* (por los archivos y otros documentos como fotos, vídeo y audio grabaciones) ayuda a recuperar los hechos desconocidos de una biografía creativa.

El campo de la psicología musical representa una importante cantidad de exploraciones y búsquedas enfocadas en el proceso creativo del compositor. Probablemente, la circunstancia que motiva estos estudios arraiga en el hecho de que las fuentes primarias aparentemente están más asequibles en comparación a otras áreas: en primer lugar, son los borradores del compositor que reflejan diferentes etapas de creación de una obra musical y en segundo, la multitud de reflexiones acerca del propio proceso de composición disponibles en la herencia literaria: estas fuentes son capaces de alumbrar los importantes detalles de creación asimismo como los acontecimientos relacionados con la vida psíquica del individuo que sirvieron a que la obra naciera.

Según sintetiza N. Nayko (2003) basándose en los trabajos de los investigadores rusos, estos estudios caben en varios bloques, acorde al método empleado:

- Diferenciación de los tipos históricos de la labor creativa del compositor: una serie de estudios basados en la investigación de los borradores y de los datos de autoobservación.
- Tipologías del pensamiento y de la creatividad musical: estudios basados en las teorías de la creatividad, en los datos de experimentos especiales y en las reflexiones de los compositores.
- Análisis del proceso creativo desde el punto de vista de la tipología del sistema nervioso con la atracción de los datos biográficos y enunciations de los compositores que contienen información acerca de sus características psíquicas.
- Elaboración del modelo de la actividad creativa: basado en las teorías generales acerca del pensamiento, memoria, imaginación y procesos

cognitivos; basado en la estructura del intelecto musical y las teorías generales acerca del proceso creativo.

- Análisis del proceso de creación de una obra musical concreta o del proceso creativo de un compositor concreto basados en la investigación de los borradores (2003, p.7).

El proceso creativo del compositor es el objeto del profundo estudio del musicólogo ucraniano Anton Mukha (1979). El autor especifica las principales nociones de la teoría de la creatividad musical relacionadas con la novedad y el valor artístico, caracteriza las relaciones del compositor con la obra y con el intérprete y define la creatividad del compositor como *una elaboración espiritual* (1979, p.73). En la primera parte del trabajo se investigan las cuestiones de la trayectoria formativa del compositor, la problemática de la educación profesional y autoeducación, asimismo, se analiza la estructura de la personalidad del compositor. En la segunda parte, el autor desarrolla un estudio estructural-dinámico del proceso creativo del compositor, representando la obra como “un sistema dinámico de abstracciones” y como “un sistema de objetivos” (p.163). A continuación, se analizan los componentes y mecanismos del proceso creativo: premisas y orientaciones creativas, los criterios artísticos, etc., se profundizan los modos fundamentales de la actitud creativa-heurística y sus componentes más importantes como la emoción, la intuición, la fantasía y la razón.

Otro musicólogo, A. Klimovitski (1979), dedica su detallado estudio al proceso creativo de L. van Beethoven y señala la excepcional complejidad del objeto de investigación que abarca un amplísimo círculo de fenómenos y necesita variadas técnicas y metodologías para proceder a su estudio. Sin embargo, el autor escoge solamente un aspecto metodológico: el estudio de los manuscritos del compositor, los borradores y esbozos y asegura que esta herramienta permite traspasar la línea que separa el producto y el proceso además de los mecanismos que ocasionan este proceso y están ocultos de la observación directa del investigador (1979, p.8.).

En la tesis doctoral del psicólogo L. Bochkarev (1989) dedicado a la investigación de las vivencias musicales se revelan las típicas fases del proceso creativo del compositor. El autor advierte que la variedad de estas fases depende del contenido y de la idea artística:

- Aparición de la idea.
- La idea no musical se traduce a la esfera musical-figurativa y adquiere su característica de entonación.
- Se desarrolla el concepto íntegro de la obra.
- El desarrollo de las ideas principales; la obra se realiza, se fija en el papel, se elabora artística y técnicamente.
- Elaboración definitiva, el pulido del material (1989, p.18).

La investigación de E. Viazkova (1998) se centra en los manuscritos de I.S. Bach, L. van Beethoven y S.I. Taneev. A través del análisis definido por la autora como textológico se revelan los detalles del proceso creativo de cada uno de estos compositores, se demuestra la lógica del pensamiento creativo, tanto los momentos semejantes como diferentes que permiten hacer algunas conclusiones acerca de la tipología del método creativo personal. Según concluye la autora, el proceso creativo del compositor tiene el siguiente esquema de cuatro fases:

- El período de preparación: esta etapa está relacionada con todo tipo de impresiones y acontecimientos que llevan a la decisión de crear una cierta obra del cierto género.
- La segunda fase consiste en la búsqueda de los temas musicales.
- Trabajo sobre la forma y la estructura compositiva.
- La cuarta fase consiste en las últimas correcciones que se hacen en la obra casi terminada; en ocasiones, estas correcciones pueden ser notables.

N. Nayko (2003), tras el estudio de las reflexiones de los compositores rusos, relacionadas con la creación, llega a la conclusión de que la mayoría de sus autoobservaciones informan acerca del papel primordial de los procesos inconscientes en el acto creativo. Sin embargo, la labor profesional, que supone ciertas destrezas de componer sin esperar la llegada de la caprichosa inspiración, adquiere la gran importancia. En términos generales, el mecanismo de la actividad creativa se representa como un sistema polifásico de los procesos psíquicos dirigidos por una serie de factores subjetivos y objetivos, los cuales se despliegan en diferentes niveles de consciencia y, al final, se organizan en la obra musical.

Como se sabe, aquella parte de la herencia intelectual de los numerosos creadores que se reflejó en los textos *no artísticos*, como monografías dedi-

cadass a la professi3n, autobiografias, memorias, auto informes, correspondencia privada, diarios y otros documentos, representa un material rico y, realmente, inabarcable para los estudios relacionados con la creatividad y el proceso creativo.

Al investigar estas fuentes podemos concluir, que, para los escritores, compositores, dramaturgos, cineastas, directores esc3nicos, etc., la creatividad, antes que nada, es el proceso; el estreno o una funci3n corriente no son tan importantes como los ensayos o el duro trabajo diario que contempla la especifca investigaci3n artstica, b3squeda de los detalles relacionados con el papel o la variada colaboraci3n con los colegas. As3, por ejemplo, el cineasta ruso B. Runin, asume la importancia de la improvisaci3n en cualquier acto artstico y la considera como un modelo l3gico y psicol3gico del proceso creativo en general. La creatividad, seg3n 3l, es un proceso de autoorganizaci3n y de autoajuste y el primer paso siempre es muy importante. La improvisaci3n, esta creatividad “por sorpresa”, puede “provocar” la inspiraci3n y dar el tono feliz al posterior desarrollo de la reflexi3n artstica (1980, p.50).

Seg3n las explicaciones del historiador y cineasta N. Khrenov, el acto creativo en el cine es tanto polif3sico como 3ntegro; en rasgos generales, se lo puede dividir en tres etapas: creaci3n del guion, el rodaje y el montaje, aunque, en el caso de detallar este esquema, se puede contar con m3s elementos (1980, p.160).

El conocido director A. Mijalkov-Konchalovsky, por ejemplo, confirma que antes de que todo el material se convierta en pel3cula, 3l tiene que nacer, por lo menos, cinco veces. El primer nacimiento es el guion, el segundo es la b3squeda de la soluci3n, el tercero es la realizaci3n, el cuarto es el montaje y, en fin, el quinto es el encuentro con el espectador (1977, p.213).

Jos3 Luis Alonso de Santos asegura que el autor teatral, al crear su obra, generalmente escribe al menos tres textos:

Un primer texto: al que llega tras varios borradores iniciales, que es el punto de partida de todo el trabajo de puesta en escena.

Un segundo texto: a partir de los ensayos, ya especifco para una representaci3n-normalmente la del estreno-, con unos actores y un director determinados.

Un tercer texto: para publicar, dirigido al lector de cualquier época y lugar. (2007, p.503)

El dramaturgo afirma que publica sus textos posteriormente a su estreno para fijar claramente el texto “literario” y “aquellos rasgos particulares que la representación, el director, y el trabajo de dramaturgia del estreno, puedan aportar” (p.503). Así, el trabajo sobre *La sombra del Tenorio*, por ejemplo, supuso cinco largos años. El autor afirma haber elaborado más de diez versiones diferentes con constantes revisiones y cambios del texto inicial al texto escénico. El enriquecimiento entre los hallazgos del papel escrito y de la escena le han hecho modificar el texto en muchas ocasiones y a partir de estas modificaciones fue elaborado el texto definitivo para su publicación. Sin embargo, “tampoco fue el texto del cual se partió para los ensayos, tampoco el resultado específico para el estreno, sino una mezcla de ambos” (p.506). Asimismo, Alonso de Santos evidencia que la mayoría de los autores dramáticos de todos los tiempos han realizado esta misma práctica. Calderón, por ejemplo, era uno de los autores que más han revisado sus comedias. Según la investigación del dramaturgo, dos versiones de *La vida es sueño* varían de una edición a otra, aproximadamente un 40%. La explicación de este hecho es que Calderón escribió la primera versión y la entregó para los ensayos. La segunda versión, una vez representada, incluyó aportaciones de los actores, acotaciones de acciones escénicas e incorporaciones a partir de la puesta en escena. Más tarde Calderón compuso otra versión “más cuidada y literaria, destinada al público lector, en la que fundió las partes importantes de su primer texto y de la versión escénica” (p.506).

Tradicionalmente, los investigadores siguen utilizando el material autobiográfico para ilustrar o confirmar alguna que otra idea y, solamente en raras ocasiones, estos datos se convierten en objeto de un atento estudio. De esta manera, M. Anestratenko (2016) basándose en el detenido análisis de la autobiografía de F. Shaliapin (1873-1938), el gran bajo ruso, destaca tres etapas del trabajo creativo del cantante lírico:

- La primera etapa corresponde al estudio de la dramaturgia musical¹², estudio del papel y de las fuentes históricas relacionadas con el per-

12 La acción dramática plasmada en la partitura del compositor.

sonaje o con el carácter escénico; se considera muy importante la información obtenida en las propias observaciones de la vida real, sus tradiciones y sus caracteres típicos; además, del estudio de las interpretaciones de los grandes artistas del pasado.

- La segunda etapa incluye el trabajo sobre el papel e integración de la información obtenida en la primera etapa. Tres principios importantes de este período consisten en la libertad artística, desarrollo del papel hasta el minúsculo detalle e innovación propia.
- La tercera etapa supone la interpretación del papel operístico en el escenario: esta actividad se apoya en la síntesis de los medios expresivos procedentes de las Bellas Artes y de las artes lírica y dramática.

Por último, citamos una selección de estudios del proceso creativo procedentes de diferentes campos artísticos que tienen en común un importante detalle metodológico: la combinación de los avances de la psicología con variadas nociones del arte.

Un estudio único acerca del proceso creativo de los destacados pianistas rusos, subtítulo como *un análisis psicológico*, fue realizado por el pedagogo y psicólogo Alexandre Vitsinski (2008) en los años cuarenta del siglo pasado. Sin embargo, el libro no fue asequible hasta cuarenta años más tarde. La fuente principal de esta investigación fueran unas conversaciones con varios extraordinarios músicos de aquellos años. A. Vitsinski señala dos principales métodos del trabajo sobre la obra musical. El primer método, aunque sea bastante condicional y esquemático, según el autor, se divide claramente en tres etapas: la formación de la idea inicial acerca de la obra, dominación de la técnica y la realización interpretativa. En el segundo caso encontramos un íntegro proceso del trabajo que no se desarticula a las etapas y la solución de ciertas tareas no significa la separación clara en las fases y los períodos del tiempo.

El estudio de la pianista ucraniana Ludmila Kasianenko desarrolla la línea de investigación anterior y profundiza acerca de los importantes detalles del proceso interpretativo pianístico, en particularidad, acerca de la textura sonora que nace en el momento de ejecución de la obra musical. La autora define el acto de la interpretación pianística como *un interrumpido proceso creativo* (2003, p.21), estudia los variados parámetros de este

proceso, relacionados con la maestría técnico-artística-estilística e intenta descubrir el fenómeno de la ilimitada multitud de la ejecución musical.

El trabajo de Daishi Shimizu y Takeshi Okada (s.f.) *Creative Process of Improvised Street Dance* está basado en el estudio empírico de la improvisación callejera e investiga los procesos cognitivos de los participantes en las *battles scenes of breakdance*. Los investigadores argentinos Martín Rosso y Guillermo Dillon (2013) en su artículo ¿Es posible investigar los *propios procesos creativos*? cuestionan la homologabilidad de los conocimientos artísticos y científicos, analizan los procesos teatrales emergentes y desarrollan la figura de un artista/investigador que “opera simultáneamente”. La pintora estadounidense Virginia May (2005) ofrece una investigación acerca de su propio proceso creativo en *Intuitive Inquire and Creative Process. A case study of an artistic practice*.

Elizabeth Dobson (2012) en *An investigation of the processes of interdisciplinary creative collaboration: a case study of music technology students working with the performing arts* desarrolla la rama sociocultural de la teoría de la creatividad y analiza cómo se construyen contextos de colaboración de los estudiantes a través del diálogo y cómo su práctica creativa co-emergente se media a través de los múltiples entornos sociales.

La autora de la tesis *Creatividad y emoción. La intuición y las emociones positivas en el proceso creativo artístico* Mónica Desirée Sánchez Aranegui (2014), busca los puntos correspondientes en la colaboración de las artes y de las ciencias, desarrollando un estudio sobre las experiencias artísticas de los fotógrafos profesionales, denominados *artistas visuales*.

El objetivo de E. Taborda Hernández en *El autor y el proceso creativo cinematográfico español de los 90* fue analizar el trabajo de los directores del cine español y determinar sus características creativas además de averiguar en qué medida la condición del autor está presente en sus películas. Para abordar este complejo propósito el investigador diseña un modelo de estudio basado en las teorías de la creatividad y del cine, indaga el fenómeno de autor y su teoría, el cine español en general y de la década en particular y, por medio de varios procedimientos analíticos descubre que

[...] el nuevo autor contemporáneo es la persona que extrae sus ideas de sus propias experiencias, que es capaz de agregarle la estructura que en

su elaboración incluye fluidez convirtiendo la producción en artística, y flexibilidad haciendo girar sus historias en torno a la riqueza del lenguaje cinematográfico y el valor del contenido tratado que convergen en la conformación de un estilo único y singular ajeno a géneros y tendencias. (Taborda Hernández, 2014, p.479)

A modo de conclusión, y tras asumir todo el material explorado, intentaríamos destacar los principales enfoques metodológicos detectados en los trabajos mencionados. En primer lugar, daríamos preferencia al *enfoque personal*: este grupo de estudios se centra en la personalidad del creador y el objeto de investigación en este caso sería tanto la figura del artista como su trayectoria profesional y su método creativo.

En el segundo lugar se sitúa *el enfoque sistémico*, basado en el análisis comparativo y relacionado con el estudio de las tipologías de la labor artística, las tipologías del pensamiento artístico o el análisis del proceso creativo del compositor, fundamentado en el estudio de los borradores. Merece la pena destacar los estudios relacionados con la indagación de los componentes y mecanismos del proceso creativo o con la exploración de los fenómenos que acompañan a este proceso: la memoria emocional, la respuesta emocional, la imaginación escénica, el papel de la emoción o de la intuición en el proceso artístico.

No obstante, tenemos que señalar que a pesar de todo el tiempo transcurrido desde el año 1980, las herramientas del *enfoque íntegro* propuesto entonces por el grupo académico moscovita siguen siendo poco exploradas: debido a su enorme complejidad, la investigación del proceso creativo artístico continúa teniendo la fama de una de las áreas cognitivas más complicadas.

En el estudio que sigue estas páginas nos proponemos aplicar algunas sugerencias e ideas teóricas expuestas anteriormente y, a través de los extensos datos procedentes tanto de las fuentes publicadas como de las comunicaciones personales, revelar los significados de la creatividad y del proceso creativo en el ámbito del teatro coreográfico contemporáneo. También, descubriremos numerosos aspectos de la realidad profesional de los coreógrafos, bailarines y músicos, participantes de este proceso. Asimismo, pretendemos explorar la problemática del método creativo coreo-

gráfico explicando semejanzas y diferencias en los sistemas de la labor personal y prestar atención al trabajo conjunto del coreógrafo y bailarín. De esta manera, mediante el estudio de las prácticas artísticas relacionadas con las clases, ensayos y espectáculos, prepararemos el terreno para el estudio de caso de la puesta en escena del ballet neobarroco *Las amistades peligrosas* al que nos dedicaremos a continuación.

2.2 Nacimiento del espectáculo coreográfico: los procesos creativos personales y los fenómenos de la creatividad conjunta

2.2.1 Coreógrafos

The Concise Oxford Dictionary of Ballet (Koegler, 1987) señala la existencia de dos profesiones relacionadas con el arte de la composición dancística: *ballet master* y *el coreógrafo*. El significado del primer término ha cambiado notablemente desde los tiempos de Baldassarino da Belgiojoso (1535-1587), considerado el primer coreógrafo en la historia de la danza, que en la corte francesa obtuvo el nombre de Balthasar de Beaujoyeulx y creó en 1581 el *Ballet Comique de la Reine Louise*. De esta manera, el término señalaba a la persona que estaba encargada de los arreglos y producciones dancísticas, en ocasiones, también, para componer la música para los *divertissements* en la corte o en el teatro. La definición actual más frecuente representa a un responsable para elaborar y controlar el horario de los ensayos diarios de la compañía, continuar el trabajo de los coreógrafos y sus asistentes, entrenar a los bailarines y ayudarles en el aprendizaje de los nuevos papeles, dirigir el proceso de preparación de las funciones corrientes, etc. (Koegler, 1987, p.35). Cabe señalar, que en muchas ocasiones, sobre todo en las compañías pequeñas y medianas, la misma persona compagina las responsabilidades de director artístico, *ballet master* y coreógrafo. *El coreógrafo*, según el mismo diccionario, es la persona, encargada de crear la coreografía, es el autor o el compositor de la danza (1987, p.94).

En un escrito sumamente teórico, dedicado a la morfología del arte, M. Kagan, reflexiona sobre las formas de *la creatividad coreográfica* y llega a la conclusión de que el cuerpo humano en el momento del movimiento está relacionado con su vida espiritual de una manera más directa y,

por lo tanto, es capaz de expresarla inmediatamente (1972, p.359). El arte del coreógrafo, según el humanista, se encuentra en la vecindad inmediata con la música y es semejante al arte del director escénico en muchos sentidos. Realmente, el coreógrafo es un intermediario entre la música y danza, igual que el director escénico es un intermediario entre la literatura y la creatividad del actor. Igual que el director escénico, el coreógrafo es necesario en el caso en el que la danza se compone en correlación con una preexistente base musical a la que se puede denominar la dramaturgia musical. El coreógrafo se precisa en el caso de una numerosa cantidad de participantes, porque sus movimientos tienen que ser coordinados y formar una integridad artística. El coreógrafo, por un lado, es el coautor del compositor, cuya obra se traduce al lenguaje dancístico y, por el otro, es el primer bailarín, porque tiene que bailar mentalmente por todos los participantes antes de que ellos interpreten sus respectivos papeles en el escenario. Por tanto, la esencia del arte, o, en otras palabras, la creatividad del coreógrafo consiste en la composición de la danza y su interpretación imaginativa (Kagan, 1972, p.361).

Según demuestra nuestra investigación, el tema de la creatividad y del proceso creativo ocupa un lugar importante tanto en las reflexiones de los destacados maestros del género dancístico como en los estudios dedicados a la creación coreográfica. A lo largo de este capítulo podemos observar que estos dos conceptos se refieren a realidades muy diferentes igual que en cualquier otro ámbito. Las cuestiones del proceso creativo coreográfico, objeto de nuestra investigación, en general, están enfocadas de tres maneras:

- El método artístico en el sentido amplio, un sistema de labor creativa personal.
- En muchas ocasiones es sinónimo del proceso de composición de una obra coreográfica o de la puesta en escena.
- El trabajo personal relacionado con los procesos mentales que los psicólogos llaman *proceso creador*, “una experiencia privada, subjetiva del individuo” (Romo, 1997, p.76).

Entre otras cuestiones relacionadas con el proceso creativo coreográfico mencionamos el tema de la colaboración con los bailarines y la interpre-

tación coreográfica de la música, asimismo, el trabajo con el compositor. Además, destacaríamos los razonamientos conectados con las especiales premisas psicológicas o artísticas de labor profesional, las fuentes de inspiración, las condiciones y tiempo de realización de un proyecto, etc.

2.2.1.1 Métodos creativos personales

El primer enfoque, relacionado con el método y sistema del trabajo creativo personal, está perfectamente representado en la literatura autobiográfica, memorias, legado epistolar y numerosas revelaciones de los profesionales. A continuación, para ilustrar la idea de nuestro estudio y basándonos en las fuentes publicadas y en las entrevistas realizadas a los creadores, procedemos con indagación de las prácticas artísticas alejadas históricamente y en el sentido estético y geográfico, intentaremos descubrir detalles esenciales del trabajo personal de varios creadores y señalar las semejanzas y diferencias en los métodos de la composición coreográfica.

Conforme con las crónicas históricas en los siglos XVII-XVIII, la mayoría de los danzarines eran naturales de Italia y Francia, es decir, de los países que llevaban el continuo desarrollo del ballet desde el siglo XVI. Las danzas se transmitían de un intérprete al otro y no suponían la intervención del coreógrafo. Realmente, todavía no les había. Sin embargo, existía la profesión del maestro de danza: estos individuos, sabios y eruditos, eran quienes enseñaban a los futuros bailarines y adiestraban su técnica. La imagen de un profesional, con las características correspondientes al autor de una obra dancística teatral, según nuestras nociones actuales, empieza a constituirse, más bien, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, en el período histórico denominado como *la época de Noverre* (Krasovskaya, 2008).

Según comunican los investigadores, en muchas ocasiones nuevas obras coreográficas no tardaban nada en surgir: Pierre Beauchamps (1636-1719), por ejemplo, “el maestro de danzar del rey y coreógrafo, montaba un ballet grande en quince días y uno pequeño en ocho” (Salazar, 2003, p.143). Por supuesto, nos resultaría imposible verificar este hecho hoy en día, pero podemos suponer que se trataba de las obras de divertimento muy simples, que no pretendían ninguna clase de originalidad. Por tanto, un pro-

fesional dotado y hábil, con cierto dominio en el oficio, sensible a la música y a la composición coreográfica, realmente, pudiera componer danzas de manera rápida y exitosa. Sin embargo, y como veremos a continuación, el proceso artístico variaba de manera significativa según la época, moda, costumbres, objetivos y, además, dependía de las circunstancias particulares en cada caso concreto.

Es obvio que las creaciones más serias suponían una inversión de tiempo más prolongada y una específica investigación por parte del coreógrafo. Unos datos sueltos, recogidos por A. Levinson (2008),¹³ nos permiten averiguar que a Salvatore Viganó (1769-1821), el coreógrafo italiano y el creador del coreodrama, antes de empezar a componer, estudiaba los autores épicos. Las ideas de futuras obras le surgían poco a poco, nunca las apuntaba. “Al maestro le era ajeno el trabajo duro en el despacho, tendía a evitar la soledad. Necesitaba sentir el escenario, tener presente una ruidosa compañía de ballet, andar y pensar, echando unos vistazos a los bailarines” (2008, p.395).

Según las crónicas milanesas de 1821¹⁴, S. Viganó tenía un espíritu inventor y una intuición de las proporciones; una increíble y rigurosa memoria le permitía captar el orden de los grupos y figuras y, también, las numerosas secuencias de pasos. En ocasiones, sin empezar nada, les permitía a sus bailarines marcharse a casa. Luego, al reanudar el ensayo, mostraba a uno de los intérpretes algún detalle de su concepto y, de repente, surgía un todo absolutamente perfecto sin necesidad de correcciones: S. Viganó tenía el don de distribuir los grupos compuestos sin esbozos y sin modelos (Levinson, 2008, p.396).

A su vez, “el padre del ballet ruso”, Marius Petipa (1818-1910), estaba convencido de que el ballet era el arte de “describir vivamente todos los movimientos del alma” y advertía que es preciso “describirlos con una premeditación escrupulosa. Entonces, llegaría la inspiración y, a continuación,

13 A. Levinson (1887-1933), uno de los más influyentes expertos en el tema de ballet en primeras décadas del siglo xx. El trabajo mencionado fue publicado originariamente en Rusia en el año 1918.

14 *Cenni Biografici sull'esimio coreografo S. V. Milano 1821*, recogido por A. Levinson (2008).

los pasos de danza”. Cuando le sugerían que el ballet naciera de la música, el maestro solía contestar que la música es solamente el fondo y la bailarina lo es todo (Kovalik, 2011, p.18).

El investigador B. Illarionov (2008) define como *autosuficiente* el método de trabajo del célebre artista por su capacidad de desarrollar el proyecto de la futura obra hasta los más minuciosos detalles: las escenas y danzas, tanto para los solistas como para el cuerpo de baile, absolutamente todo se componía antes del primer encuentro con el compositor. Por lo tanto, el autor de la música debía seguir escrupulosamente las pautas del coreógrafo plasmadas en un puntilloso plan-encargo. A Piotr Illich Chaikovski (1840-1893), el gran compositor ruso y considerado reformador de la música de ballet, este método le parecía fructífero y natural, no le molestaban las anotaciones del coreógrafo; cuestión que dejaba de manifiesto su respeto y admiración por el ballet.

El llamado “Noverre del siglo xx”, Mikhail Fokin (1880-1942), el célebre revolucionario del ballet, participante de las Temporadas Rusas de Sergey Diaghilev y el artista que “enseñó a los coreógrafos a pronunciar su propio yo” (Yakovleva, 2005, p.26), establece desde comienzo de su carrera unos importantes principios artísticos de creación de ballet y los respetó durante toda su vida. Así, la partitura orquestal se convertía en la fuente principal del trabajo diario del coreógrafo. “No es el ballet para la bailarina, sino la bailarina para el ballet” –afirmaba M. Fokin, el partidario del ballet-pieza– “ella es solamente una participante de la acción que se presenta en la obra. A su lado está el bailarín-solista que antes jugaba un papel secundario. Junto a él poco a poco se forma el tercer héroe, el cuerpo de baile: de cada artista, por lo tanto, se precisa un retrato personal” (Fokin, 1962, p.66). M. Fokin luchaba por el concepto dramático y el sistema íntegro de los personajes, creía que la danza es la esencia vital del personaje, su modo de pensar y comunicar con los demás, su única posibilidad de hablar desde el escenario. Por lo tanto, las ideas de L. Tolstoy y K. Stanislavski al respecto de que cada artista debería de crear sus propias formas, eran muy respetadas por el coreógrafo. M. Fokin criticaba los cánones del ballet clásico, no reconocía los medios expresivos fijos e insistía en formas particulares del movimiento escénico para cada obra.

En su conversación con el conocido crítico e historiador inglés A. Haskell, M. Fokin, autor de 65 obras, revela algunos detalles de su proceso creativo y advierte que las normas establecidas de una vez para siempre, realmente, no existen: trabaja de manera diferente, y este proceso depende del estado de ánimo. “Cuando la partitura se convierte en una parte de mí mismo, llegan las imágenes, de vez en cuando las fijo en pequeños dibujos. De esta manera nace el plan general de la obra, pero la fantasía creativa se despierta solamente en el momento del ensayo” (1962, p.431).

A continuación, M. Fokin señala acerca del trabajo creativo rápido y fácil: así, por ejemplo, *Carnaval* “surgió de la improvisación durante el único ensayo para una función benéfica. Después de dos ensayos más y unas reflexiones entre ellos el espectáculo estaba listo” (p.431). Las danzas para *El Príncipe Igor* también fueron compuestas muy fácilmente, durante aproximadamente ocho ensayos. “Es uno de mis trabajos más perfectos y más complicados, es muy difícil de reponer esta obra sin mi presencia y mi observación inmediata” (p.431).

Las Sílfiges, según el coreógrafo, es uno de sus ballets que menos le costaron: algunos fragmentos fueron montados unos minutos antes de subir el telón; *El Cisne* fue compuesto para Anna Pavlova en un único ensayo (p.431).

El caso de la americana Doris Humphrey se basaba en componer por fragmentos sin respetar necesariamente el orden definitivo de la obra. Así, solía elaborar la secuencia final antes que las partes precedentes, creía que el valor de una obra coreográfica reside en el final, le otorgaba un 40% del éxito. En su memorable *The Art of Making Dances* (1959), uno de los más notables libros sobre la composición dancística y dirigido a las generaciones próximas, D. Humphrey expone los frutos de su experiencia y maestría coreográfica. Uno de sus consejos es pararse con frecuencia en el curso de la composición: según cree, de esta manera el coreógrafo puede distanciarse de su trabajo y tener la perspectiva necesaria para concentrarse en la obra, sobre todo, en la secuencia final que tiene tanta importancia. La frase coreográfica tiene que ser corta, para evitar la monotonía. En la composición del movimiento D. Humphrey aconseja buscar los efectos producidos por los contrastes y utilizar las tres dimensiones, solo de este modo la

frase coreográfica puede cobrar vitalidad. La creadora consideraba que la música y la danza deben estar en oposición, el ritmo no tiene que estar sometido al sonido, que tiene que existir entre ambos un cierto desequilibrio. En sus propias composiciones la coreógrafa, después de estudiar la partitura musical, construía la frase coreográfica; y, a continuación, la música se adaptaba a la danza ya compuesta (Humprey, 1987; Baril, 1987).

El camino más correcto para crear un ballet, según opina G. Alexidze,¹⁵ es la colaboración del coreógrafo con el libretista y creación de la partitura y su reducción pianística junto al compositor. “No importa quién está en el papel del libretista, el coreógrafo, dramaturgo, compositor o el empresario, es importante crear una sólida base dramática y un desarrollado plan musical, además, bien preciso coreográficamente” (2013, p.52).

Acorde a G. Alexidze, el proceso de la puesta en escena comienza desde la audición del material musical seleccionado y este primer impulso es sumamente importante.

Hay que volver a escuchar el mismo fragmento en distintas ocasiones y comprobar la primera impresión. Poco a poco definir la idea de la obra, el concepto y el estilo. Luego definir la cantidad de participantes, seleccionar los actores y empezar a componer. No hace falta ir desde principio: se puede encontrar el movimiento o definir el carácter que impulsa los elementos plásticos. Es importante intuir qué clase de material escoger y qué dejar al margen. Es un proceso difícil, sufrido, estamos buscando el estilo, la imagen, el sentido, hay que adentrar a la naturaleza de la invención, hay que vivirla. Precisamente la selección organiza cierto sentido, el orden y el estilo. La dirección escénica, la dramaturgia, la visión estructural del espacio, la interpretación subjetiva del tiempo, en el que se desarrolla la acción coreográfica en conjunto crean un espectáculo íntegro. Lo más importante es “agarrarse”, como dice G. Balanchine, y luego todo seguiría su orden, cada idea nacería de la anterior. (2013, p.90)

Entre otros métodos de composición coreográfica G. Alexidze destaca, por ejemplo, la manera particular de P. Baush como “meditación del tema dramático-literario”: la creadora accede al tema creando su propio mundo de

15 G. Alexidze (1941-2008), el coreógrafo y pedagogo georgiano.

sensaciones y asociaciones sin contar la fábula. Al contrario, en el método del ballet dramático en las obras de B. Eifman, lo más importante es el argumento, el carácter, la imagen, la dirección escénica, los efectos visuales, el impacto emocional al público, etc. (2013, p.91).

Los métodos coreográficos de Maurice Béjart “se basan en el trabajo a fondo, profundo y consciente, nada se deja al azar, todo está bien hecho” (Colomé, 1989, p.29). Es interesante que los propios testimonios del coreógrafo perfectamente confirman esta característica: antes de montar *Nizhinski, clown de Dieu* (1971), por ejemplo, Béjart, además de comprar los discos de enseñanza de ruso *Assimil*, leer obras de L. Tolstoi y frecuentar la iglesia ortodoxa, fumaba tabaco ruso, llenó su casa de fotos del gran bailarín y aprendió de memoria su diario, es decir, se compenetraba con su futuro personaje (Béjart, 1998). Según observa D. Colomé, uno de los elementos más importantes de la estética bejartiana es la música, un punto de atención muy especial para el coreógrafo: “Está en la génesis de su proceso creativo. Béjar está continuamente escuchando músicas que puedan provocarle, motivarle, suscitarle la idea, el tema, la anécdota, el gesto de que nacerá una coreografía” (Colomé, 1989, p.31).

Otro gran maestro actual, J. Neumeier, además de las obras narrativas que suponen diferentes procedimientos creativos, busca sus ballets en el infinito mar de la música, los extrae de las partituras sinfónicas, igual que un escultor extrae sus esculturas de los bloques del mármol, según la favorita expresión del coreógrafo. J. Neumeier reconoce que su enlace más importante, la relación más fuerte es con la música: es lo que le acompaña en sus ideas y reflexiones. Como explica N. Zozulina, J. Neumeier “encuentra un ballet” en la música de *no ballet* de manera sorprendente: en este caso, el método consiste “en la adivinanza de las colisiones del alma escondidas en esta música con el posterior entrelazamiento de ellas a una materia fina de las relaciones humanas” (2012, pp.153-154).

Según revela el propio coreógrafo,

En el momento decisivo, estoy con mi música delante de los bailarines y ella nos conduce a una improvisación espontánea. Luego, tal y como dicta la música, construimos la dramaturgia de los sentimientos que se revelan en los primeros pasos y poses improvisadas. La idea también puede surgir

de las interrelaciones en el colectivo o en la clase de ballet. Lo más importante ocurre en los ensayos: los actores se comunican entre ellos, hablan, proponen algo, y yo, mientras les observo, me inspiro con mis intérpretes. En ocasiones, entro al estudio de ballet con una idea instintiva que ni siquiera puedo expresar con palabras. Quiero hacer el ballet, pero no estoy seguro cómo proceder. Solo sé, que en mi trabajo tengo que relacionarme con el mundo y la vida fuera del teatro y enunciar algo comprensible y necesario para cada uno. Para ello, tengo que sentir los sentimientos de mis bailarines y llamarles a dialogar conmigo sobre las cosas que me preocupan a mí. (citado por Zozulina, 2012, p.154)¹⁶

En una de sus entrevistas, el bailarín y coreógrafo francés, Jean-Christophe Maillot, director artístico de Les Ballets de Monte Carlo, dijo que la coreografía no es solamente un conjunto de movimientos, sino también el sentimiento de la atmósfera e interacción con otras personalidades. “Cuando un creador toma la decisión del movimiento, él selecciona también su forma que, en su turno, depende de la sensación del espacio y del tiempo y esto es la coreografía” (Maillot, 2016).

El artista está convencido de que la creatividad, antes que nada, es la memoria: “Nosotros observamos, combinamos y luego transmitimos nuestro punto de vista sobre las cosas. Lo más importante es absorber. Quienes afirman que nunca han estado de bajo de la influencia ajena, mienten. Las personas que nos rodean siempre influyen en nosotros y esto es muy positivo” (2016). Gracias a la música, “el arte superior”, según J.-C. Maillot, nacen las emociones necesarias para crear una obra nueva y también es importante ponerse en el estado emocional relacionado con el personaje que se está creando en este momento. La colaboración del equipo, un colectivo de partidarios a su lado son sumamente importantes para el maestro: “El ballet es una aventura con un grupo de personas de las que dependes. No soy un escritor. El escritor está a solas con su lápiz, todo lo que observa, lo plasma en palabras. Sin embargo, las palabras de un coreógrafo dependen de otras personas” (2016).

“La creatividad está en la persona”, cree el coreógrafo petersburgués D. Avdysh. “El oficio lo tengo en mis manos, soy una persona creativa

16 De las conversaciones de J. Neumeier con N. Zozulina en Hamburgo, en 1995.

y un artesano a la vez. El grado de talento hace posible la creatividad si dominas el oficio. El espectáculo puede salir bien o bastante mediocre, pero siempre se notará el profesionalismo y la personalidad del coreógrafo” (Avdysh, 2014).

El creador afirma que normalmente se prepara para los ensayos e improvisa en raras ocasiones; suele llevar a la sala el plan bien elaborado y luego, el material inicial se corrige dependiendo de cómo el bailarín cumpla sus tareas. D. Avdysh reconoce que monta muy rápido en el caso de saber exactamente lo que quiere y nunca se preocupa por el nivel de los artistas: las ideas de la dirección escénica le interesan mucho más.

Es muy importante llegar a transmitir las ideas al espectador. A algunos coreógrafos les interesa el artista y en primer lugar, el artista de extra clase. Para mi es más importante mi idea. En el proceso de la puesta en escena me inspira el trabajo mismo, más que la música, el argumento o los artistas. Cuando veo las coreografías actuales, quiero ver una idea profunda, interesante, un pensamiento, no solamente el argumento sino cómo está hecho, el modo mismo. El ballet antes que nada es el pensamiento. (2014)

La coreógrafa letona Indra Reiholde prefiere el ballet narrativo a las formas de la danza pura y afirma que nunca sigue la improvisación de los bailarines: siempre insiste en la ejecución exacta del texto compuesto por ella. Sin embargo, reconoce que aunque la carcasa esté lista antes de comenzar los ensayos, a lo largo del montaje se transforman muchas cosas. La primera versión de la obra suele ser errónea; de todas formas, tiene que transcurrir todo el tiempo necesario para que el proyecto coja potencia, es imposible abreviar esta etapa de manera forzosa, la solución definitiva puede llegar poco a poco. Las ideas relacionadas con la dirección, con la estructura formal o con el espacio escénico pueden surgir en cualquier lugar; la idea coreográfica suele esclarecerse solamente en el estudio, en el movimiento. En el momento de trabajar con la música es importante recibirla emocionalmente – precisamente esta recepción influye posteriormente al concepto escénico. Cabe señalar que la coreógrafa no suele trabajar con la partitura; además, opina que sin cambiar el orden de la música establecido por el compositor es casi imposible crear un nuevo concepto escénico en

las obras bien conocidas (I. Reinholde, comunicación personal, 22.04.2017. APM2016/2017).

El director artístico del ballet SNG Maribor Edward Clug no cree en la existencia de una fórmula establecida de cómo empezar una obra coreográfica nueva: para él, el proceso de composición muy a menudo parte de la música.

Según su observación,

Un ballet no son solo los movimientos, es la sincronización entre la música, la coreografía y el concepto. La repetición de las historias y de los pasos es una tarea poco atractiva, realmente, atraen solamente nuevas experiencias, cada obra es un enorme desafío. Estar en el proceso de la puesta en escena es extremadamente maravilloso, es como nacer otra vez. La posibilidad de colaborar con un compositor puede inspirar mucho, en este caso se presentan variadas maneras de combinar o recomponer la música, además de encontrar una serie de conexiones inesperadas con la danza. La primera idea te abre la siguiente, esta te lleva a las anteriores, luego otra vez sigues adelante, no es un proceso lineal. Si desde el inicio has estado muy riguroso con tus pensamientos, en un momento dado llega la libertad. Lo más importante en el proceso de composición es estar abierto y no auto bloquearse. (E. Clug, comunicación personal, 10.05.2015. APAVN850103)

Así, el proceso de composición del ballet *Stabat Mater* (2014), propuesto por el teatro, empezó para E. Clug desde la música de G. B. Pergolesi. Al principio, la idea de montar esta obra le pareció ridícula, pero a continuación, al escuchar una y otra vez la famosa cantata, el apreció “las chistosas intervenciones” del compositor. Con el tiempo, en el proceso del estudio del texto latino del *Stabat Mater* se aclaró el concepto y fue encontrado “aquel grano irónico” que dio lugar a la inspiración coreográfica y provocó un ballet atrevido, moderno y fresco.

2.2.1.2 Composición coreográfica: descripción de las etapas de la puesta en escena

Es interesante que algunos coreógrafos al analizar su trabajo creativo lo evidencian en un esquema. Según narra en sus memorias M. Petipa, por ejemplo, la composición y montaje de un gran ballet representa enormes dificultades:

Después de haber hecho el esbozo del guion o libreto, hay que pensar en cada personaje en concreto; al terminar con la parte mímica y la fábula del ballet, es necesario inventar y componer las danzas adecuadas, los *pas* y variaciones y vincularlos con la música. (Petipa, 2003, p.100)

El destacado coreodramaturgo y director escénico ruso R. Zakharov (1907-1984), en su *Iskusstvo baletmeistera [El arte de ballet master]* (1954) dedicado a sus discípulos, detalla todas las etapas de composición de un ballet apoyándose tanto en sus propias experiencias como en las experiencias de los coreógrafos del pasado y de sus contemporáneos. Así, para R. Zakharov el proceso de creación de un ballet consiste en cinco partes que representan una cadena inseparable:

- La primera fase consiste en la aparición de la idea de un nuevo ballet en la mente del coreógrafo o del dramaturgo y luego se encarna en un programa. El programa tiene que ser compuesto según las normas del género dramático y contener la exposición de la fábula o del argumento. Además, el programa tiene que contener los eventos que han pasado en el momento concreto y en el lugar concreto con designación y descripción de este lugar; asimismo, como enumeración y unas características desarrolladas de los personajes.
- La segunda fase es la elaboración del plan compositivo o del guión musical-coreográfico que el *ballet master* crea para el compositor. Según R. Zakharov, antes de empezar este trabajo, el *ballet master* debe realizar una investigación preparatoria acerca de los materiales necesarios.
- La tercera fase se comprende como el momento cuando el compositor compone la música realizando todas las consultas necesarias con el *ballet master* durante este proceso.
- La cuarta fase del proceso representa el periodo de composición del ballet por parte del coreógrafo: se crean todas las danzas y escenas en totalidad con la galería de los personajes. Además, es el momento, en que se concreta la escenografía, el vestuario y la partitura de luz (todo este conjunto es lo que el autor denomina “el espectáculo sintetizado”).
- La quinta fase, según señala R. Zakharov, es el montaje de la obra entera en la sala de ballet. Los solistas reciben sus papeles y el cuerpo de baile aprende sus danzas y escenas (Zakharov, 1954, pp.122-123).

Mientras tanto, el método del coreógrafo en la sala de ballet, acorde a la clasificación de R. Zakharov, tiene dos fases: a los bailarines se les enseñan los movimientos además de la explicación verbal del material; asimismo, se indica el carácter, el estilo y la manera en la que hay que interpretarlos. La primera y la más importante tarea del coreógrafo, como señala el autor, consiste en conseguir la interpretación clara y precisa del texto y de la geografía de la danza por parte tanto de los solistas como del cuerpo de baile (1954, pp.122-123).

Un punto de vista semejante presenta el *ballet master* e historiador de la danza esloveno Henrik Neubauer en su *Umetnost koreografije [El arte coreográfico]* (2006) y advierte la necesidad de unos sólidos conocimientos técnicos y una especial intuición que se precisan para la creatividad coreográfica. Según este autor, el proceso de composición de un ballet o de una danza, igual que en el caso anterior, consiste en cinco fases:

- Concepción de la idea
- Selección de la música
- Análisis de la música
- Composición de la coreografía
- Trabajo con los bailarines: desde los primeros ensayos hasta el estreno.

H. Neubauer distingue dos tipos de coreógrafos: los primeros, que en el momento de concepción de la idea encuentran los movimientos correspondientes y los segundos, que empiezan el proceso de composición desde unos movimientos y más adelante, a través de estos movimientos, conciben la idea (Neubauer, 2006, p.20).

En el trabajo dedicado a la dramaturgia y composición dancística R. Zharipov y E. Valiaeva definen la creatividad como “un proceso espontáneo” al que se puede influir: un artista siempre está muy atento a la reacción del público y de la crítica, son los indicadores más importantes para averiguar hasta qué punto la nueva creación corresponde a la estética del momento actual.

Según estos pedagogos-coreógrafos, la creatividad artística incluye tres etapas principales:

- El propio proceso de composición, el trabajo sobre la trama y los matices musicales.

- La realización. A esta etapa se puede definir como *un ensayo de la narración* con posibles correcciones y complementos en el argumento, con los cambios en el sentido lógico de la obra o en los matices musicales.
- La narración, la presentación del espectáculo o de la danza. En esta etapa muchísimas cosas dependen de los intérpretes, artistas, músicos, el personal técnico y de los espectadores. Los espectadores en su imaginación dibujan hasta el final los detalles que les dejó el autor para reflexionar (Zaripov, Valiaeva, 2015, p.170).

El proceso de creación de una obra coreográfica, según observa el conocido pedagogo moscovita V. Nikitin, consiste en la aparición de una idea condicionada por la necesidad de crear y su posterior realización “en las imágenes artísticas sintetizadas y concretización de algunos fragmentos” (2011, p.263). V. Nikitin acentúa la importancia de la selección del estilo y del lenguaje dancístico asimismo como el tipo de obra: argumental o sin argumento.

La siguiente fase consiste en la selección del género del futuro espectáculo: tragedia, comedia o drama, y, realmente, es necesaria solamente en el caso de creación de una obra argumental. En la danza “pura” la dramaturgia es ausente, cree el investigador. La fase de la creación del programa o del libreto que contiene una trama desarrollada y una detallada descripción de los personajes continúa esta labor en el caso de una obra argumental.

El proceso continúa con la selección de la forma dancística que a su vez depende de la forma musical y sirve de base para la coreografía; en el caso contrario, se selecciona la propia estructura musical.

Durante el período de la realización, el coreógrafo trabaja con el movimiento corporal y juega con el espacio, cuenta con la personalidad del intérprete y las posibilidades del vocabulario motriz. La originalidad del coreógrafo, como opina V. Nikitin, consiste en la interpretación personal de este vocabulario; la importancia primordial de esta etapa es el análisis del movimiento y la investigación acerca de los modos de variarlo.

Otra exploración clave en esta fase del trabajo es el análisis denominado musical-coreográfico que consiste en la revelación de diferentes herra-

mientas del desarrollo musical: articulación (*legato, staccato*), dinámica y textura, particularidades del lenguaje y de la forma musical (Nikitin, 2011).

En el caso de J.-Ch. Maillot el proceso de composición de un ballet transcurre en el teatro: el coreógrafo confiesa que no puede trabajar en casa. Habitualmente, después de escuchar la música, el maestro baja al estudio e intenta esbozar los primeros movimientos, “todavía son inexactos y muy aproximados”. A continuación, observa a los bailarines interpretando estos nuevos movimientos y esta observación le inspira unas nuevas ideas. “Es un proceso largo, pero lo adoro”, dice maestro y, además, revela el hecho de que la mayoría de los artistas tienen miedo seguir adelante, les resulta muy difícil encontrar un fino balance entre la ambición y la discreción. Asimismo, el tándem con el repetidor-asistente también es muy importante para J.-C. Maillot: el coreógrafo inventa una secuencia de movimientos que se analiza y se estudia con los bailarines. A continuación, hablan de lo que han conseguido, corrigen y mejoran el material (Maillot, 2016).

Las revelaciones de Christian Spuk demuestran un ejemplo contrario: el coreógrafo alemán afirma que la tarea de montar un nuevo ballet de varios actos es muy complicada y lleva aproximadamente dos años. El proceso de composición, en su caso, lleva el siguiente orden: primero tiene que aparecer la escenografía, luego el libreto, luego hay que encontrar la música y, a continuación, crear la coreografía. De estos dos años solamente las últimas seis o siete semanas lleva el trabajo con bailarines (Spuk, 2016).

2.2.1.3 *Proceso creador*

A continuación, y a través de algunos autores, que además de prácticos del escenario y pedagogos, se posicionan también como investigadores y demuestran unos intentos de analizar y describir los ocultos procedimientos mentales, podemos extraer algunos ejemplos del trabajo personal relacionado con los procesos mentales que los psicólogos llaman *proceso creador*: “una experiencia privada, subjetiva del individuo” (Romo, 1997, p.76).

Así, por ejemplo, la americana Sandra Cerny Minton opina que

[...] la coreografía es el proceso creativo y crear una coreografía implica un pensamiento divergente, en el que el proceso es importante para descubrir todas las soluciones posibles por medio del movimiento. A través del pro-

ceso creativo el coreógrafo es capaz de electrizar un espacio antes vacío y dotarlo de vida. (Cerny Minton, 2013, p.2)

La autora cree que el proceso creativo coreográfico es distinto de los cinco pasos o etapas en el proceso creativo descritos por M. Csikszentmihalyi¹⁷ porque la coreografía tiene sus propias etapas. Lo diferente de la coreografía es que las etapas fluidas que “se pueden y deben volver a visitar con frecuencia para que la danza se convierta en un esfuerzo creativo en continua evolución” (2013, p.3).

Según S. Cerny Minton, el proceso creativo coreográfico se desarrolla mediante las siguientes etapas:

- Observación de una fuente de inspiración. El coreógrafo repara en algo, sea un objeto, una idea o un suceso, que le inspira una idea para una danza. Cualquier cosa puede ser la chispa de la inspiración, incluso obras de arte, poesías o música.
- Una respuesta emocional. El coreógrafo experimenta ante esa inspiración una respuesta que le gustaría plasmar en forma de danza.
- Recuerdos+imaginación=movimiento. El coreógrafo recurre a sus recuerdos e imaginación para improvisar movimientos que usará en la danza.
- Danza+diseño visual. El coreógrafo enriquece la danza con los elementos de diseño visual como el vestuario, la iluminación, los accesorios y la tecnología, aunque a veces la tecnología sea una parte integral de los movimientos creativos. (2013, p.3)

Uno de los más interesantes coreógrafos madrileños actuales, Ángel Rodríguez afirma que su proceso creativo depende, generalmente, del tipo de obra que se crea. El proceso de creación de una obra coreográfica, según el artista, consiste en los numerosos procedimientos mentales, que tiene partes tanto racionales como intuitivas. De esta manera, la parte racional

17 Las fases creativas de M. Csikszentmihalyi (1997, citado en Cerny Minton, 2013, p.3):

- El período de preparación;
- El período de incubación;
- El momento de inspiración y aparición de la idea;
- Las sesiones en las que se produce la evaluación;
- El período de elaboración.

está relacionada con el desarrollo de la idea inicial, hace falta colocar todos los detalles de manera lógica y fluida. El carácter de trabajo de esta etapa está definido por la esencia genérica de la obra: si el ballet es argumental o no. El trabajo intuitivo surge en la etapa de la realización del material, en la sala con los bailarines, aquí todo se mueve por emoción. El trabajo en el estudio supone una capacidad y un don de colaborar con los artistas, “cómo hacerles creer en lo que crees tú, cómo transmitirles tus ideas para que, a continuación, las transformen en sus personajes” (A. Rodríguez, comunicación personal, 09.03.2017. APM2016/2017).

Una parte importante de este creador es sacar lo mejor y mucho más de los bailarines. La parte interpretativa que está profundamente relacionada con la personalidad artística es primordial para Rodríguez. En el momento de conocer a sus futuros colaboradores el coreógrafo suele averiguar sobre el carácter de cada persona: si es atrevido, tímido, vergonzoso, artista, creativo, coordinado o colegial. Además, les pide hablar un rato en su idioma materno y afirma que este pequeño examen puede informar mucho sobre la naturaleza motriz del cuerpo: es que la tensión que el cuerpo produce en este momento es muy distinta. En esta fase se ve claramente con quién se puede trabajar bien y quién puede causar cierto tipo de problemas; a través de este examen se hace la selección del reparto.

En la fase de preproducción el coreógrafo suele partir de la visualización; para “congelar” imágenes e ideas dibuja esquemas y hace apuntes, piensa en el vestuario y la escenografía, las ideas de esta etapa salen de él. Sin embargo, echa mucho de menos la posibilidad de trabajar en un conjunto íntegro con el escenógrafo y el diseñador del vestuario, porque los conceptos que nacen en estas uniones son extraordinarios. El modo personal de trabajar con la música Rodríguez define como intuitivo. La búsqueda del material musical depende de la idea escénica; en muchas ocasiones parte de las bandas sonoras porque suelen contener la imagen dramática. A pesar de que tiene que hacer una compilación de diferentes piezas musicales que formaría la base de la obra, necesita la dramaturgia musical, en este caso recurre a la ayuda de un compositor para crear los nexos entre distintos fragmentos musicales (A. Rodríguez, comunicación personal, 09.03.2017. APM2016/2017).

De manera semejante al caso anterior, I. Reihold distingue las fases tanto racionales como intuitivas en su proceso creativo. La parte del anteproyecto, según observa, es más racional y lo más importante aquí es la integridad conceptual que se deriva de la música. Las primeras impresiones de la música son bastante significantes: después de escuchar y analizar el material sonoro surge la construcción formal. En el caso de una obra larga, de varios actos, la idea llega de la literatura; en el caso de un ballet breve o una miniatura coreográfica es muy lógico partir de la fuente musical, explica I. Reinholde. Sin duda, la creación del texto dancístico es intuitivo, la improvisación tiene mucha importancia en el momento de elaboración del lenguaje plástico, siempre existe algo impredecible en el trabajo con la música o con el concepto. Según la experiencia de la artista, el tiempo de creación de un ballet de dos actos suele llevar cuatro-cinco meses, de los cuales el período personal dura dos o tres meses; los posteriores dos meses sirven para transmitir la idea a los intérpretes, montar y ensayar la obra. El período creativo personal la coreógrafa define como “muy duro y bastante arduo” (I. Reinholde, comunicación personal, 22.04.2017. APM2016/2017) porque suele estar sometida a la elaboración del texto coreográfico hasta ocho horas diarias.

2.2.1.4 Colaboración con los bailarines

Como observan varios especialistas, uno de los aspectos más importantes del proceso creativo en el ballet es la colaboración entre el coreógrafo y los bailarines (Sikhoco, 2006; Predeina, 2013).

Según señala la investigadora inglesa G. Morris (2001), para algunos coreógrafos el bailarín es un poco más que un objeto, un cuerpo neutro para encajar en pre-arreglado diseño de pasos. Para otros, el bailarín es el catalizador, cuya presencia estimula la creación de la danza. La autora advierte, que, en el movimiento dancístico de ciertos coreógrafos, la influencia del bailarín es conspicuo, y el estilo personal del movimiento de un artista inspira el nacimiento de la danza. Con esta segunda categoría G. Morris vincula al conocido *ballet master* inglés F. Ashton: el coreógrafo necesitaba cooperar con sus bailarines para elaborar sus danzas y convertía sus fuerzas y habilidades en una parte significativa de su estilo personal.

Como podemos ver a continuación, estas dos categorías pueden variar notablemente según el caso, tipo del coreógrafo y su personalidad artística, los objetivos, o también, tomar una forma mezclada. Así, por ejemplo, la tradición teatral rusa en sus mejores manifestaciones, según afirma N. Makarova (2011), siempre fue orientada al proceso conjunto del coreógrafo y el bailarín. En este sentido es curioso recordar que a la pregunta de A. Haskell acerca de la colaboración de los artistas con el coreógrafo en el período de la puesta en escena, M. Fokin (1962) contestó que nunca componía para los bailarines concretos; sin embargo, unos bailarines concretos despertaban en él ciertas ideas y le obligaban a introducir ciertos cambios.

Acorde a las observaciones de N. Makarova que se datan de los años setenta del siglo xx, los bailarines de G. Balanchine

[...] son instrumentos de orquesta, en los que solo él toca, el creador y demiurgo. El ballet de Balanchine es, antes que nada, el ballet del coreógrafo. El no necesita las personalidades de los intérpretes. En el sistema de su ballet abstracto el bailarín tiene que llegar a formar la parte del conjunto y ser uno entre los iguales. Del mismo modo como un solista-violinista se disuelve en la música, el bailarín tiene que disolver su personalidad en el estilo coreográfico y no llevarse la palma. (Makarova, 2011, p.163)

K. Goleyzovski (1892-1970), el gran maestro de la miniatura coreográfica veía una irreplicable personalidad en cualquier artista. El hecho de que no se conservaron sus obras, es debido, probablemente, que muy a menudo montaba para los bailarines que parecían mediocres y, en muchas ocasiones era imposible transmitir la coreografía al otro intérprete. Como señala la conocida bailarina rusa E. Maximova, “Goleyzovski hacía brillar a los bailarines más discretos de tal forma que luego incluso los más dotados no podían compararse con ellos” (2004, p.53).

Otro ejemplo semejante encontramos en el caso de W. Orlikowski (1998)¹⁸ que sabía representar perfectamente a cualquier bailarín y para

18 Waclaw Orlikowski (1921-1995), bailarín y coreógrafo soviético-suizo (Kogler, 1987), en su autobiografía narra la memorable escapada de la unión soviética en el verano del año 1945 con un pequeño grupo de bailarines jóvenes bajo la dirección de Antonina Tumkovskaya, las dificultades de sus primeros años en el oeste, sus experiencias del empresario y del coreógrafo, la organización y el desarrollo de su conjunto

cada artista de la compañía encontraba un rol, aunque fuera muy breve. El maestro creía¹⁹ que el papel del coreógrafo consiste en revelar los buenos lados de un bailarín, no importa que sea el lado técnico o interpretativo.

Los críticos siempre decían que yo tenía muy buenos bailarines. Por supuesto, eran buenos, pero no siempre tan buenos, como ellos pensaban. Yo simplemente sabía ocultar sus lados débiles y destacar los buenos. Un bailarín está perdido sin el coreógrafo. Desde la historia de ballet sabemos que detrás de un destacado bailarín siempre había un coreógrafo. Por ejemplo, por su brillante carrera Matilde Kshesinskaya debe a Marius Petipa y Lev Ivanov; Galina Ulanova a su profesora A. Vaganova, a su madre N. Romanova y al coreógrafo L. Lavrovski. E. Maximova, N. Bessmertnova, V. Vasiliev, A. Liepa eran hechos por Y. Grigorovich. M. Fokin creó a V. Nizhinsky y A. Pavlova, Bronislava Nizhinskaya promovió a S. Lifar. Los nombres de las estrellas creadas bajo la dirección de Maurice Béjart y Roland Petit podrían ocupar la página entera. (Orlikowski, 1998, p.45)

Entre los maestros altamente pendientes de sus artistas podríamos nombrar también a M. Béjart que reconocía el hecho de que solamente los cuerpos despiertan la fantasía del coreógrafo y una obra coreográfica existe solamente gracias al intérprete; un paso dancístico surge gracias a él y existe solo para el artista que lo recibió del coreógrafo y le dio la vida. El gran coreógrafo francés admitía que en el momento de creación el ballet pertenece a los dos, al coreógrafo y al bailarín; y si un poeta puede escribir en soledad, en el caso de un ballet es diferente: se crea entre los dos. “Sin tener un bailarín delante de mí, puedo construir castillos de

en Munich (El Ballet Clásico Ruso compuesto por los bailarines desempleados rusos que se encontraban en aquel momento en Baviera). Además, W. Orlikowski estaba en el origen de las compañías de ballet en Oberhausen (Alemania) y Basel (Suiza). A continuación, el autor detalla la creación y el crecimiento de esos colectivos, las cuestiones de la búsqueda y de la selección de los bailarines nuevos y su trabajo con ellos. W. Orlikowski llegó a ser el director artístico del ballet en los teatros estatales en Viena y Graz (Austria), colaboró durante años como el coreógrafo invitado con los teatros de Zagreb (Croacia) y Maribor (Eslovenia).

19 Las memorias de Waslaw Orlikowski fueron grabadas, redactadas y publicadas por la historiadora austriaca Crista Höller (1998). Para este trabajo hemos usado la versión traducida al inglés y auto publicada por esta investigadora.

aire, fantasear o hacer cálculos, pero me resulta imposible trabajar” (Béjart, 1998, p.42).

El coreógrafo y pedagogo británico J. Burrows (2010) identifica su propio proceso creativo con un intérprete detenidamente elegido: para él, el bailarín es el material más importante en una pieza dancística y todo lo que ocurre después, está ligado a esta elección. Su colega Liz Aggiss precisa sus condiciones creativas más todavía: para ella la coreografía es “la persona correcta haciendo el material correcto en el contexto correcto” (Burrows, 2010, p. 116).

J.-C. Maillot compara su labor con el trabajo del psicoanalítico y escultor, le gusta experimentar con los cuerpos, le apasiona trabajar con las personas que se encuentran en permanente desarrollo, “mis obras existen gracias a las personalidades que las interpretan”. Según las observaciones del coreógrafo, para cada artista de su compañía el momento inspirador es “comprender que cada vez cuando salga de su cuerpo, crea el personaje que no es él” (Maillot, 2016).

De igual manera, C. Spuk afirma que siempre busca la musa entre los bailarines y sabe perfectamente para quién está creando su ballet. “B. me inspiraba tremendamente, era su ballet, ella lo creó junto a mí. Trabajábamos duro ocho semanas desde la mañana hasta la tarde, su delicadeza y exactitud me inspiraron en cada momento. Por supuesto, para ella el trabajo sobre el espectáculo sigue, puede continuar su investigación y su búsqueda” (Spuk, 2016).

El coreógrafo reconoce que el crea la acción y, a continuación, los bailarines la completan. Evidentemente, pasa mucho tiempo antes de que llegue el momento de la realización completa de la idea. “Quiero a mis artistas y no puedo existir sin ellos. No soy ni pintor ni escritor, no puedo crear solo, necesito la gente” (Spuk, 2016).

Según una interesante observación de la bailarina y maestra cubana María Cristina Álvarez, la vinculación creativa entre el coreógrafo, la música y el bailarín es esencial. La artista señala acerca de la influencia recíproca entre el coreógrafo y el bailarín como uno de los aspectos más importantes en el momento de la puesta en escena. Así, según sus memorias, A. Alonso creó el personaje del Torero para su obra más famosa, *Carmen*,

inspirado y profundamente influido por la personalidad y la técnica del gran bailarín español Antonio Gades (M. C. Álvarez, comunicación personal, 22.12.2016. APM2016/2017).

Para finalizar las reflexiones de este apartado mencionamos también acerca de las especiales fuentes de inspiración y las premisas tanto artísticas como psicológicas, imprescindibles en el momento de crear una obra coreográfica. V. Nikitin, por ejemplo, otorga una gran importancia a “la selección del estímulo que impulsa el proceso creativo” (2011, p.271) y distingue varias clases de ellos, como, por ejemplo, los estímulos conceptuales, relacionados con la filosofía, la literatura o las observaciones vitales; también, menciona los estímulos auditivos: antes que nada, según explica, son los estímulos musicales. La música dicta el tipo de danza, su longitud y estilo; además, condiciona la estructura que sirve de catalizador en el momento de selección de los movimientos. Los estímulos visuales son los cuadros, las esculturas, las vídeo grabaciones y los objetos cotidianos. En esta categoría de estímulos las líneas, formas, colores y ritmos adquieren una gran importancia. El siguiente estímulo está definido como quinético y surge del movimiento o de la fase del movimiento que impulsa la creación de la obra. Los estímulos táctiles: el roce que provoca una respuesta plástica puede convertirse en la base de una coreografía (2011, p.271).

Entre las fuentes de inspiración y motivación la coreógrafa S. Cerny Minton destaca varias líneas que se relacionan con lo anterior: las fuentes visuales (fotografías, papeles de color recortados, objetos naturales interesantes, etc.); auditivas (todo tipo de música y los sonidos corporales); táctiles (todo tipo de objetos con cualidades táctiles interesantes) y cinestésicas (movimientos de la vida diaria, movimientos locomotores, etc. (2013, p.5).

Asimismo, “un proyecto puede surgir de los puntos oscuros de los proyectos anteriores, de una situación previa que todavía no ha cogido la forma o, también, de algunos detalles interesantes que no fueron tratados en los proyectos de antes” (Ch. Gueremachi, comunicación personal, 14.07.15. APAVN850147).

La literatura, la música, las impresiones vitales, asociaciones, observaciones, relaciones humanas y las cuestiones filosóficas son los mecanismos

más importantes que mueven el proceso creativo de I. Reinholde. El arte de los bailarines la inspira mucho, trabajar con ellos es “un proceso mágico”. “Una cosa es tener el material en la mente, otra cosa es verlo interpretado por un bailarín, es un momento muy feliz; me da mucha alegría cuando están abiertos, me inspiran sus capacidades técnicas y las líneas corporales” (I. Reinholde, comunicación personal, 22.04.2017. APM2016/2017).

Las fuentes de inspiración más importantes para Ángel Rodríguez son las siguientes: el lado emocional de la música, una foto, una situación o una idea sugerida por la gente alrededor, el intercambio constante entre el coreógrafo y el bailarín. Es interesante, que el coreógrafo se considere más creativo en los períodos personales bajos o duros: en estos casos, la creatividad funciona como una terapia. Afirma también que entre semana se encuentra más creativo que los fines de semana; le importa mucho lo que pasa alrededor; también depende de cierto período vital, estado de ánimo y revela que el momento del día más productivo es por la mañana (A. Rodríguez, comunicación personal, 09.03.2017. APM2016/2017).

Como opina el zagrebeño Mladen Tarbuk, director de orquesta y participante de los numerosos eventos escénicos, el proceso de la puesta en escena, en general, depende de la personalidad del coreógrafo. Según su observación profesional, la multitud de enfoques creativos puede ser reducida a dos modos principales: deductivo e inductivo. Los dirigidos por el primer método suelen tener una sólida idea y un plan desarrollado y claro desde el principio; los dirigidos por el segundo método buscan su concepto partiendo de la improvisación e inspirándose en el bailarín: “Can you move like [...] this is very nice [...]”, y a continuación, la idea coreográfica crece de este movimiento libre (M. Tarbuk, comunicación personal, 05.01.2015. APAVN850078).

Nuestras propias observaciones de la práctica teatral en conjunto con el análisis de los ejemplos mencionados más arriba nos permiten concluir que el proceso creativo del coreógrafo, en términos generales, consiste en dos fases principales. La primera fase suele ser bastante prolongada, es el período de trabajo personal. La segunda fase supone la transmisión de la idea a los intérpretes-bailarines, ensayos y labor con los solistas y el cuerpo de baile desde el primer momento hasta el estreno.

Los análisis de los casos que se han presentado en este apartado revelan los siguientes métodos de la composición coreográfica:

- El método racional, basado en el oficio.
- Métodos racional-intuitivos, basados en la investigación de las fuentes relacionadas con el tema y observación de la práctica artística de los bailarines que despiertan la inspiración e intuyen la composición en el momento del montaje.
- El método profundamente intuitivo, basado en la observación empírica.
- Método “personal” que procede del individuo: una manera profundamente particular de “ver el mundo”.
- Métodos de la composición lineal y métodos recurrentes: una idea abre la siguiente y esta lleva a las anteriores.
- Métodos “idea-movimiento” y “movimiento-idea”: en ocasiones, el proceso personal se inicia en el momento de la colaboración con los bailarines.

Además, señalamos las principales fuentes de inspiración creativa en los coreógrafos:

- La música: a partir de ella llegan las imágenes tanto coreográficas como escénicas.
- La literatura: las obras maestras de los grandes escritores siguen inspirando a los creadores de la danza.
- Los sentimientos humanos fundamentan el contenido de cualquier ballet.
- Las obras de arte, tanto cuadros como escultura, otorgan una cantidad de características finas y pueden ser imprescindibles en el momento de definir la imagen visual del espectáculo o convertirse en punto de partida para el diseño plástico de la danza o del espacio escénico.
- El trabajo con los bailarines es primordial para cualquier coreógrafo: sus personalidades, su maestría artística y técnica aportan nuevas ideas e inspiración.

Entre las premisas psicológicas/artísticas que empujan el proceso creativo del coreógrafo subrayamos las siguientes:

- Observar las tareas de los bailarines.
- Sentir el escenario.
- Estar en el teatro.
- La respuesta emocional y un sincero interés de los bailarines a las ideas y propuestas creativas del coreógrafo son fundamentales para el trabajo en equipo.

La mayoría de los casos analizados presentan un esquema de trabajo personal muy claro que continua en la etapa conjunta; sin embargo, no siempre es así. Vemos, además, que el estudio previo de los materiales correspondientes capaces de motivar, provocar, suscitar la idea, el tema, es inevitable. Entre otras cuestiones importantes señalamos la escrupulosa selección de los recursos expresivos: la idea inicial genera todos los procedimientos subsiguientes, asimismo, se precisa la rigurosidad del propio pensamiento. La colaboración con los bailarines es esencial en cualquier caso; sin embargo, los creadores que parten de las ideas profundamente personales dependen de ellos mucho menos; prácticamente todos los coreógrafos señalan que el método de composición y la sucesión de los procedimientos correspondientes depende de la obra que se está creando. Podríamos resumir que esta afirmación supone solamente dos tipos de composición dancística: argumental y *plotless*, que coinciden con la idea de M. Tarbuk acerca de los métodos deductivo e inductivo, expuesta anteriormente.

En el caso de un complejo proyecto narrativo la primera fase supone un vasto estudio de los materiales relacionados con la futura composición: la fuente literaria, versiones teatrales anteriores y materiales históricos. A continuación, se elabora el plan escénico o libreto, se esbozan las ideas de la dirección y de la coreografía. Después consiste en el desarrollo del concepto musical conjunto al compositor o compilación de un *collage* sonoro con ayuda de un músico o sin él y la comunicación con el escenógrafo y con el diseñador del vestuario también forman una parte imprescindible de esta etapa. La dimensión de esta fase creativa depende de la obra que se está creando, también de las condiciones internas y externas de la compañía como, por ejemplo, la situación económica o la política del repertorio.

En el caso de una pieza *plotless*, que en comparación con una obra argumental se distingue por ausencia del conflicto, el proceso creativo sería

diferente: la obra surge del movimiento mismo, de una situación estática o de un estadio emocional y significa un proceso altamente intuitivo.

Cabe señalar que el proceso creativo personal del coreógrafo nunca se termina, aunque parezca invisible: continua la específica investigación profesional basada en la búsqueda y selección del material, se reflexiona sobre lo visto, leído y vivido, se escucha la música, se sintetiza lo aprendido en la práctica diaria, se acumulan ideas para las próximas obras, etc.

Por último, añadimos que muchos coreógrafos vuelven a perfeccionar detalles y fragmentos o las escenas enteras, quitan los trozos que se quedaron obsoletos y preparan nuevos intérpretes que a su vez sugieren cambios en función de su personalidad artística o de la técnica individual. En el caso de reposición en escena de un ballet que estaba en el olvido durante años, se renueva y repiensa absolutamente todo: desde el concepto escénico y el lenguaje coreográfico hasta la escenografía y el vestuario.

Como hemos podido observar, el contenido del proceso creativo coreográfico en general, no ha cambiado con el paso del tiempo: las diferencias esenciales se hallan en *los detalles* que dependen tanto de la forma artística de la pieza como de la personalidad del creador y su tipo artístico y psicológico. Además, el procedimiento de la composición varía: algunos parten de la música, otros se inspiran en la obra literaria, en la idea escenográfica, desarrollan un concepto filosófico o parten del propio movimiento. En general, el punto de partida, *la idea inicial* dicta y condiciona el orden y el carácter de la composición. El tiempo que puede llevar el proceso también depende del objetivo. Según los ejemplos estudiados, la composición de un ballet de dos-tres actos lleva alrededor de un año y medio o más tiempo.

2.2.2 Bailarines

Como explica en sus memorias M. Fokin (1962), el artista de ballet crea en los diferentes momentos de su trabajo: después de haber conocido los detalles de su nuevo papel; cuando trabaja este papel en los ensayos; cuando lo representa al público y cuando rememora su interpretación después del espectáculo.

Hay que decir que los numerosos detalles de este complejo proceso están estrechamente relacionados con el específico horario teatral: después del trai-

ning un bailarín-solista puede participar en el montaje de una obra del repertorio moderno; más tarde, ensayar unas variaciones clásicas para el repertorio corriente de los próximos días; además, es muy probable que esté explorando un papel nuevo o se prepare para un concurso, colabore con el diseñador del vestuario y actúe en un espectáculo por la noche. Por tanto, como mostramos a continuación, la vida profesional de un bailarín es muy intensa y representa, realmente, varios procesos creativos que están transcurriendo a la vez. Este proceso consiste, por un lado, en unas fases rápidas y variadas, producidas en el lapso del tiempo muy corto como un día o una semana y, por el otro, en las fases más largas que corresponden a los ciclos y períodos vitales.

La experiencia profesional del bailarín se estructura en el trabajo diario: en el training y en el ensayo, en el momento de descanso-premeditación y los especiales ajustes psicológicos antes del espectáculo; los complejos procesos relacionados con la actuación e interpretación escénica continúan en las reflexiones y conclusiones al final de este ciclo. Además, podríamos señalar como sumamente significantes los períodos de creación de las nuevas obras coreográficas: precisamente en estos momentos, en la colaboración con el coreógrafo, se realiza el intenso crecimiento profesional y artístico del elenco entero.

Los períodos creativos largos, propios en este ámbito, se refieren a la etapa profesional de inicio, el tiempo de formación: es el momento cuando uno tiene que asumir todas las dificultades de la futura carrera, esta “infancia profesional” está estrechamente vinculada a las influencias e impresiones artísticas tempranas. La segunda etapa es propiamente escénica y significa una trayectoria desde los primeros años en la profesión hasta llegar a la experiencia y la madurez creativa. La tercera etapa es el momento cuando muchos bailarines se convierten en los maestros-repetidores y empiezan a pasar los secretos escénicos a sus colegas más jóvenes. Añadimos, que esta tradición nunca se rompe, el ballet existe gracias a esta ininterrumpida coherencia de tiempos: igual que antes, la mayor parte del repertorio, la técnica y la maestría artística se pasan de piernas a piernas, del cuerpo al cuerpo, de la generación anterior a la siguiente.

A continuación, mediante las reflexiones de nuestros informantes, además de los ejemplos de la literatura autobiográfica y entrevistas publicadas,

intentaremos reflejar algunos detalles y aspectos de este complejo proceso, mostrar y explicar el principal contenido de la labor creativa teatral tanto personal como en equipo, enfocada en los bailarines profesionales.

2.2.2.1 Trabajo personal

Para convertirse en una bailarina desde siempre se ha requerido una enorme valentía, firmeza, paciencia y humildad; los sufrimientos, lágrimas, amargos fracasos, ataques de nervios debidos a la tensión física permanente son muy propios en esta profesión. Bien se sabe sobre el específico y sutil trabajo diario de los bailarines, definido por la historiadora de la danza clásica L. Blok como “la transitoria y frágil materia dancística que está viva solamente unos breves momentos” (1987, p.441). Según subraya la conocida bailarina rusa E. Maximova, en el teatro dramático, después de montar una obra, las subsiguientes representaciones ya no exigen tanta inversión de tiempo; en el ballet, antes de la función e independientemente de la cantidad de veces bailadas, hay que ensayar de nuevo para que todo

[...] se coloque en su sitio, para que el cuerpo obtenga la seguridad, para que las emociones y la respiración se coloquen y es así toda la vida. Repetir, comprobar, perfeccionar todas las *mise en scenes*, todos los fragmentos complicados y los más simples *promenades*, miradas, gestos y poses. (2004, p.188)

Los bailarines actuales asocian el tema del *proceso creativo* tanto con el trabajo diario, como con la preparación de un papel que suele progresar muy despacio.

El inicio es muy lento, se está construyendo un edificio. En este momento es importante saber exactamente cómo hacer los pasos y con el tiempo encontrar el carácter correspondiente, los movimientos bien aprendidos te van guiando. El punto clave es descubrir tu personaje dentro de las secuencias coreográficas. (C. de Meneses, comunicación personal, 10.05.2015. APAVN850105)

También, se evidencia que el proceso creativo del bailarín se basa en el oficio, en el duro trabajo físico, mecánico. “Nuestra experiencia profesional consiste en la acumulación de unos conocimientos especiales: con el tiempo llegas a saber en qué momento te puedes relajar y cuando debes esfor-

zarte, empiezas a trabajar de manera más racional” (V. Kurgaev, comunicación personal, 10.05.2015. APAVN850104).

De todas formas, la labor propiamente creativa empieza en el escenario, es el momento cuando se descubren las propiedades actorales de un intérprete. “Normalmente, el coreógrafo o repetidor quieren ver un todo en la sala: el producto totalmente preparado con la parte emocional incluida. Sin embargo, es casi imposible, las principales emociones y sensaciones llegan en el escenario” (E. Koshkina, comunicación personal, 17.05.2015. APAVN850119).

Mediante unos comentarios semejantes podemos averiguar que el training sirve solamente para “colocarse en las piernas” y durante el ensayo es imposible dar el 100%, “el escenario aporta más energía”.

El público confía en la emoción viva: hay que pensar y concentrarse antes del espectáculo. La técnica se trabaja en la sala y la interpretación se profundiza en el espectáculo. Técnicamente te puedes convertir en solista, pero en el sentido artístico avanzas solamente con el coreógrafo, con el pedagogo-repetidor. Sin embargo, no es suficiente trabajar con sólo una persona, con el tiempo dejas de oírla. (A. Ribič, comunicación personal, 16.05.2015. APAVN850118)

En el proceso de preparación del papel, según la experiencia del español J. A. Checa, es importante “meterse al personaje y sentir sus sentimientos”, trabajar mucho delante del espejo, estudiar la obra literaria sobre la que está basado el ballet, leerla detenidamente, ver otros artistas bailando el mismo papel. En el caso de ciertos personajes, como Mercucio, por ejemplo, es interesante observar la interpretación de los actores dramáticos.

Antes del espectáculo necesito sentarme en el escenario, relajarme, sentir el espacio, concentrarme con música, luego marcar mis fragmentos, pensarlos musicalmente, comunicar con la pareja, pensar en lo que voy a hacer. La madurez personal importa mucho en el proceso artístico. (J.A. Checa, comunicación personal, 30.11.2016. APM2016/2017)

La maestra María Cristina Álvarez asegura que además del talento de escuchar la música, los mecanismos que mueven el proceso creativo personal de un bailarín son la exigencia, el alto nivel cultural e intelectual; muy importantes son las influencias teatrales y, probablemente, observación de

pintura. “Si hay una historia, un argumento, tienes que crear tu personaje, si no, tu misma tienes que crearlo, no podemos bailar sobre nada” (M.C.Álvarez, comunicación personal, 22.12.2016. APM2016/2017). El proceso del trabajo sobre el papel, como opina la artista, puede consistir en los siguientes puntos: “Antes que nada, tener claro el personaje: quién es esta persona. Luego, quizá, recibir algunas influencias; hacer un estudio del personaje, comparar diferentes interpretaciones y decidir, qué tipo de *Giselle* harías” (Comunicación personal, 22.12.2016. APM2016/2017).

Natalia Makarova, una de las más grandes artistas del siglo xx, cree que la vida de una bailarina es el proceso de una paulatina concepción del propio cuerpo, de sus posibilidades plásticas y aceptación de las propias limitaciones. Para ella, muchos papeles se convirtieron en un enorme desafío porque nunca estaba de acuerdo con los modelos de su interpretación estereotípica. Sin embargo, para superar cosas ajenas a la propia personalidad escénica se necesitaron años, además, se elaboraron unos modos de preparación diferentes para cada espectáculo. Para actuar en *Giselle*, por ejemplo, la bailarina necesitaba escuchar la música de J.-S. Bach; para sumergirse en el papel de Julieta era importante que alguien le leyera la obra de Shakespeare en voz alta, etc. (Makarova, 2011).

El papel de *Giselle*, interpretado en numerosas ocasiones, se convirtió para Makarova en el espejo de su madurez humana y artística. Según confiesa, *Giselle*, como ningún otro ballet, le convenía de manera ideal y correspondía perfectamente a sus aptitudes físicas: “ninguna otra obra me trajo tanta satisfacción y éxito, ninguna me obligo a reflexionar, pensar y bregar tanto, siempre existía la necesidad de volver a este rol” (2011, p.53).

Como explica la artista, para que la interpretación tenga la influencia deseada sobre el espectador, se precisa concentración y penetración al personaje, sobre todo, a su significado espiritual. Asimismo, es necesario entender el carácter y su interacción con otras figuras de la obra. En el caso de un ballet *plotless* el significado se busca en los movimientos, sin embargo, la técnica es un instrumento muy potente, sin expresión pierde el sentido. La danza para Makarova, antes que nada, es una gran experiencia espiritual, y, para obtener esta experiencia una y otra vez, un artista sigue subiendo al escenario.

Uliana Lopatkina, la extraordinaria *prima* del teatro Mariinski, cree que el principal tema del ballet consiste en las relaciones humanas. Acorde a la artista, es casi imposible encontrar en otras áreas escénicas las mismas sensaciones que experimenta un bailarín, en primer lugar, porque no habla y sus formas de influir al espectador son diferentes.

El ballet es una forma de creatividad, en la que el cuerpo, llevado a una cierta condición es capaz de transmitir el dibujo de la danza y ser un instrumento. Es una experiencia irrepetible. La emoción surge por medio del movimiento, el nivel de las vivencias emocionales se manifiesta a través de la mímica y de la coreografía. El proceso de preparación para transmitir esta información empieza en el estudio de ballet. Primero, hay que llevar todos los movimientos al automatismo absoluto y luego aprovecharlos de una manera libre en el momento de la actuación. El cuerpo tiene que hablar en el lenguaje de danza sin pensar. ¿Dónde está la creatividad en este momento? Cuando estas en el escenario y dejas entrar el alma al cuerpo, al dibujo, a la danza y permites a ti misma pensar con el alma, sentir y vivir. En el ballet no existe el texto hablado, sin embargo, existe la música y es esencial en nuestro arte. La música es mi voz, mi emoción y mi discurso, yo no tengo tiempo para identificarme con lo malo y lo bueno, estas cosas en este momento están fuera. El ballet no es la vida real, pero el cuerpo es un instrumento, a través del dibujo dancístico y de la plástica se transmite el contenido de la obra. Todo, absolutamente todo tiene gran importancia: cada giro de la cabeza, cada mirada, transmitimos nuestro estado interior y el carácter del personaje por medio del movimiento. (Lopatkina, 2016)

Como explica el solista del mismo teatro Denis Matvienko, la interpretación en el ballet comienza desde la comprensión del movimiento. En el caso de una obra narrativa, por ejemplo, el papel de Romeo, primero hay que premeditar la historia del personaje y pensarlo bien desde el principio hasta el final. Luego encajar el contenido verbal a la plástica y a los movimientos ofrecidos por el coreógrafo. “No somos los actores dramáticos, todo tiene que ser muy claro para el público y la música nos ayuda. Ella y el propio cuerpo son nuestros instrumentos principales” (D. Matvienko, comunicación personal, 20.03.2015. APAVN850087).

Las relaciones del bailarín con el auditorio son muy diferentes y dependen de la obra que se interpreta, según observa D. Matvienko:

Las obras clásicas son más aparentes, todo lo que se hace, se hace para el público: los gestos, todos los movimientos tienen que ser perfectos, tiene que haber brillo en cada paso. Las obras del repertorio actual son otra cosa. Así, por ejemplo, interpretando *Cuatro* del coreógrafo esloveno Edward Clug me sentía muy lejos del mundo real, no había nada, ni público ni teatro. Una mínima variación en el estado de ánimo era muy notable, me sentía diferente, era otra manera de bailar, el espectador lo notaba y me respondía. (Comunicación personal, 20.03.2015. APAVN85087)

Según concreta Natalia Kalinichenko, solista del Ballet Estatal de Baviera, un papel en el ballet es “acumulación, repetición, entrenamiento y experimento con el material coreográfico” y, antes que nada, este material “hay que meter al cuerpo”. Un bailarín se siente bien y cómodo, cuando está en su sitio, por tanto, la correcta política del repertorio es fundamental para toda la compañía.

Acorde a la extensa experiencia profesional de la artista,

Cuanto más se baila un papel, más se mete a la mente y al cuerpo. La específica coordinación en la pantomima es muy importante: por ejemplo, la famosa escena de locura de Giselle precisa una coordinación extraordinaria, hay que pillar la emoción y el estado físico de la persona que no tiene energía vital, coger la sensación de que el cuerpo no es tuyo.

El cuerpo obedece a un pensamiento elaborado y se dirige por emoción. ¿Hasta qué punto una bailarina puede sentirse Giselle? Es obvio que en el escenario esta sensación es más natural, en el estudio solamente puedes imaginar que tú eres Giselle, mientras que en el escenario te ayudan muchas cosas, el decorado, el vestuario, la música de orquesta, etc.

Salir al escenario sin ensayo es una utopía, no saldrá nada. Durante la función entras al estado de trance, puede fallar la técnica, pero no las demás cosas. La cantidad y la calidad del trabajo previo te pueden salvar en cualquier caso imprevisto. Cuanto más ensayo haya, el cuerpo reacciona más fácilmente a las emociones naturales, bailas más fácilmente. Cualquier éxito o fracaso está estrechamente relacionado con la cantidad de horas pasadas en el estudio de ballet.

El estado de trans escénico es como si no estuvieras sobrio; después del espectáculo no puedes apreciar el propio trabajo. Si me preguntan cómo lo hice, la respuesta es que no lo sé. Puedo añadir que papel de intuición es enorme en nuestro trabajo, la emoción propia surge de la emoción entrante y súbita. (N. Kalinichenko, comunicación personal, 28.04.2015. APAVN850101)

Una interesante observación acerca de la interpretación en el ballet se revela en las palabras de la solista del Mariinski Y. Makhalina que en sus primeras vídeo grabaciones de *El Lago de los cisnes* descubre cierta inmadurez de la interpretación escénica. “Se nota el inicio de la búsqueda, todavía no hay acabado, pero hay pureza, es que no me sentía a mí misma todavía. Resulta que muchos detalles concretamos más adelante, primero hacemos los espectáculos y luego puntualizamos los matices”, según se autoanaliza (2014).

2.2.2.2 La puesta en escena

El proceso de la puesta en escena de un ballet nuevo, que actualmente suele durar de uno a tres meses, empieza en la mente del coreógrafo y supone la colaboración creativa del elenco entero. Para los bailarines, el proceso creativo en toda su integridad se revela en el momento de una estrecha colaboración con el coreógrafo que es el autor del texto dancístico y del concepto escénico.

Este complejo trabajo se resume en un breve esquema:

- En la primera fase se concibe la estructura de la obra, es decir, su esqueleto y, a continuación, se intelectualiza la técnica. Esta fase suele contemplar el trabajo personal sobre el papel y la búsqueda del contacto con el *partenaire* en los fragmentos de actuación conjunta, revelación de las dificultades técnicas y la manera de eliminarlas.
- Poco a poco, a partir de cierto nivel de dominar el texto coreográfico, llegan los matices, se acumulan los detalles, todo se sincroniza, se presta mucha atención a la afinidad y a la musicalidad, todos los nexos se interpretan de manera más emocional y artística.
- A continuación, llega la colaboración con el elenco. Todos los materiales se juntan en sucio; luego se precisan y se elaboran los detalles, *mise en scenes*, se aclara la geografía escénica en general. Las *mise en scenes* exigen mucho trabajo, la actuación dramática tiene que ser natural.
- La siguiente fase, en ocasiones, se denomina *el ensayo de vestuario* y suele tener lugar una semana antes del estreno. Todo empieza por el lado técnico: el traje tiene que quedar perfectamente bien, no molestar y convertirse en “la segunda piel del actor”; también, proporcionar cierto detalle emocional. El maquillaje puede ser más complejo para

un papel de carácter; para un papel clásico se conservan los rasgos naturales que también corresponden al peinado.

- La función de los ensayos previos al estreno es ayudar a coger la condición escénica, acostumbrarse al traje y al maquillaje, a los bastidores, a la iluminación, a las dimensiones del escenario, a las decoraciones y a los efectos escénicos especiales como el humo, el vapor, la lluvia o el aire.
- Todo el trabajo hecho culmina en el día del estreno y en el encuentro con el público: para el equipo es la esperanza de poder compartir, la coparticipación y la complicidad.²⁰

Como afirman los participantes de nuestro estudio, en el proceso de la puesta en escena hay dos partes: el coreógrafo y el bailarín.

Absolutamente todo, el 90% procede del coreógrafo. El bailarín, es un folio blanco en este caso, de él dependen solamente unos 10-15%. En el mundo existen muchos modos de crear la coreografía, una de las mejores maneras es cuando el coreógrafo venga y diga qué tenemos que hacer y de qué manera. En Europa actualmente trabajan alrededor de 10-15 talentosos coreógrafos, los demás cogen de *Youtube* y roban de otros creadores, este proceso se observa durante los últimos 10 años aproximadamente. Antes era diferente, había más posibilidades para la creatividad en el sentido literal. El estreno es exactamente lo que quiere el coreógrafo. Cada subsiguiente representación es muy diferente, todo es importante: el público, quién baila, hasta qué punto están cansados los actores, su habilidad de expresar las emociones mediante el papel y comunicarlas al público, etc. La habilidad de transmitir la energía creativa es muy personal, puedes aprender hacerlo hasta un cierto límite, hay personas más expresivas y menos.

La misma obra en diferentes compañías tendrá otro sentido, esta circunstancia se debe al modo de trabajar. En el caso de una buena atmósfera en el colectivo, la interpretación es más fluida y flexible, hay mucho juego con la idea del coreógrafo. En el caso contrario se observa la interpretación más fría: los actores expresan la idea del coreógrafo y nunca la cambian. (D. King,²¹ comunicación personal, 19.05.2015. APAVN850120)

20 Este esquema fue pulido en colaboración con M. Krasnova, solista del SNG Maribor durante una comunicación personal 07.07.2015. APM2014/2015.

21 D. King, bailarín del SNG Maribor.

En primer lugar, según perfila la bailarina y maestra-repetidora del SNG Maribor Alenka Ribič, el elenco debe comprender su tarea exacta y la idea del coreógrafo.

Si el artista no entiende la obra, el público tampoco llegará a entenderla. Primero, trabajamos la técnica, luego el rol y el carácter. Cada movimiento es importante, la construcción del papel procede del coreógrafo, es su interpretación personal. Bailamos con el *partenaire*, los dos somos importantes en el dúo, el público presta mucha atención a estas cosas. Realmente, en la sala no puedes “entrar al papel” y en el escenario, con el público, este problema se resuelve fácilmente: el espectador te levanta, te llena de una energía especial, te da una alegría increíble. (A. Ribič, comunicación personal, 16.05.2015. APAVN850118)

Acorde a la experiencia de esta artista, el proceso de la puesta en escena para los bailarines empieza en el día del estreno: el espectáculo inicia su historia en el escenario con el público en la sala. Para familiarizarse con el papel hacen falta aproximadamente dos años de trabajo permanente: el espectáculo se desarrolla, cambia, con cada nueva persona llegan unos matices nuevos, hay que adoptarse a los demás intérpretes, las relaciones en el escenario son muy importantes. “El espectáculo depende de los solistas, si ellos están bien y pueden llenar de energía a los demás y sostener el espectáculo, el cuerpo de baile les sigue” (A. Ribič, comunicación personal, 16.05.2015. APAVN850118).

Como observa otra bailarina del mismo grupo, Catarina de Meneses, el método creativo realmente significa “el punto de vista personal” y afirma que a los actores les gustan los coreógrafos que vienen a la sala bien preparados y con unas ideas claras; además, se aprecia la flexibilidad y empatía hacia el colectivo. “La claridad en nuestro trabajo es una cosa imprescindible. La persona que no sabe comunicar sus ideas nos hace sentir frustrados” (Comunicación personal, 10.05.2015. APAVN850105).

En las compañías actuales se cree que el profesionalismo del coreógrafo consiste en el saber: “Tiene que dominar absolutamente todo, hasta la mirada, hasta la última nota musical” (G. Dmitrieva, comunicación personal, 12.05.2015. APAVN850108).

El método del coreógrafo es la experiencia, antes que nada; la incompetencia molesta mucho, un profesional siempre sabrá organizar el trabajo conjunto. Si el coreógrafo no acepta la opinión de sus bailarines es muy negativo, la obra pierde, deberían de aprender más de sus actores. (T. Svetlichnaya, comunicación personal, 28.01.2015. APAVN850079)

Mediante otras afirmaciones podemos averiguar que la profesión del coreógrafo consiste en la lógica, no es simplemente “montar los pasos”. “El espectáculo como resultado pertenece al coreógrafo que elige a los actores para promover su idea” (V. Kurgaev, comunicación personal, 12.05.2015. APAVN850104). También, la atmósfera creativa e interrelaciones laborales están en las manos de la misma persona.

Es interesante trabajar con aquel coreógrafo que sabe lo que quiere; en este caso, el espectáculo nace más rápido, más fácilmente. El proceso de la puesta en escena empieza en la sala de ballet; en el escenario se realiza el resultado del trabajo previo; al final, el destino de la obra depende de la opinión de los espectadores. (V. Kuzkin, comunicación personal, 22.04.2015. APAVN850097)

En general, los bailarines están convencidos de que el proceso de la puesta en escena empieza en la mente del coreógrafo: primero, le surge la idea y a continuación, empieza escuchar la música.

Para nosotros este proceso comienza en el momento del encuentro con el coreógrafo que explica su idea y su visión de cada personaje. La puesta en escena termina después del primer espectáculo: hay una sensación muy clara que el creador entrega su obra a las manos de los actores. A continuación, se yuxtaponen los significados, la técnica, el actor se familiariza con el material, lo coge a sus manos y busca la manera de expresarse mediante este material. (E. Koshkina, comunicación personal, 17.05.2015. APAVN850119)

Acorde a la experiencia de la solista mariborense Tanja Baronik,

[...] el coreógrafo te esculpe plásticamente, cada uno tiene su irrepetible método. La puesta en escena depende del coreógrafo, de la obra y de los objetivos. En el repertorio clásico estudiamos la coreografía que ya existe y luego trabajamos sobre el papel. El repertorio neoclásico y moderno

es diferente, la obra todavía no existe, cada creador procede de su manera, es un gran trabajo dramático, muchas conversaciones sobre los detalles. Este proceso continúa después del estreno, nos buscamos a nosotros mismos en cada espectáculo. Cada representación es muy diferente en el sentido emocional. (T. Baronik, comunicación personal, 20.12.2014. APA-VN850076)

Mediante las reflexiones del prominente solista del SNG Maribor Antón Bogov también se descubren algunos detalles de la comunicación creativa entre el coreógrafo y bailarín en el momento de creación de un ballet nuevo.

En el proceso del trabajo conjunto nunca me meto para no molestar al coreógrafo: el inicio de la obra es un asunto profundamente personal. Intervengo si el coreógrafo me pide ayuda o veo que tengo derecho de decir algo. Sin embargo, es su tarea, tiene que saber lo que quiere y tener un objetivo bien definido.

Empezar los ensayos en el estudio sin trabajo previo es absurdo, no es arte, tiene que haber una base, por lo menos, unos 50%. No puedo salir a bailar una variación improvisando: la tengo que ensayar, este es el enfoque profesional. La comunicación entre el coreógrafo y un bailarín es muy compleja: el talento y sabiduría del autor consiste en la transmisión de la información artística. El talento en nuestro ámbito es una cosa trivial, realmente: el amor sincero a la profesión y ciertos dotes psicofísicos, nada más. Hay que comprender y discernir a sí mismo, saber, para qué clase de cosas conviene y para qué no.

El talento del coreógrafo consiste en saber cómo será la versión definitiva; también, es comprender a quién tienes que organizar y a quién dar la libertad. Un coreógrafo puede componer un texto dancístico virtuoso sin haber sido un bailarín de primera fila en el caso de tener en la mente una imagen clara y una fantasía desarrollada. El talento artístico es estar al día, reconocer errores, refrenar las ambiciones. El coreógrafo puede dar la base: la técnica, la seguridad, el trato, la preparación física, la libertad en la interpretación, el gusto estético. Convince mostrando el movimiento. (A. Bogov, comunicación personal, 02.12.2015. APAVN850073)

2.2.2.3 La colaboración diaria: maestros-repetidores y partenaires

La jornada teatral está definida por muchos bailarines como “nuestro proceso creativo” y consiste en la multitud de tareas, colaboraciones e interconexiones que realizan a diario todos los empleados. Para el elenco de ballet es, en primer lugar, la colaboración con el maestro-repetidor y con el pianista-acompañante en el *training* y en los ensayos diarios; con el coreógrafo, en el periodo de montaje de las obras nuevas; con todos los colegas del gremio, tanto entre los solistas como entre estos y el cuerpo de baile; con el director de orquesta y el diseñador de vestuario, con las costureras, con los técnicos de zapatería y los trabajadores del escenario durante toda la jornada artística.

Como señala la solista del SNG Maribor M. Krasnova,

La creatividad es lo que hacemos con alegría. Nuestra creatividad es la clase diaria, en la que estamos creando nuestros cuerpos con ayuda de la música y del ejercicio dancístico. En el ensayo estamos creando el concepto escénico, el rol y el personaje. Nuestro proceso creativo es la reunión de todas las energías. Las energías dirigidas a la creación del espectáculo. (Comunicación personal, 29.06.2015. APM2014/2015)

Muy a menudo, además de la creación de las obras nuevas y recreación del repertorio corriente que se realiza a diario, el trabajo creativo en el ballet se identifica con la búsqueda de los detalles frescos y con la posibilidad del experimento en el trabajo habitual. La sensación de alegría, de la satisfacción y del crecimiento personal surge en los artistas cuando existe un objetivo profesional bien definido y claro, cuando el colectivo está unido por las mismas ideas encabezadas por un líder de destacado nivel artístico. Entre otras circunstancias que contribuyen al rendimiento creativo podríamos destacar la importancia del clima humano en el teatro, existencia de un equipo de partidarios, la ayuda desinteresada de unos a otros, buenas relaciones entre todos los integrantes y la posibilidad de la convivencia creativa de diferentes culturas.

Acorde a la experiencia del bailarín del teatro Mariinski V. Konkov,

[...] la creatividad es salir al escenario y trabajar con el alma, encontrar algo nuevo en el material bailado miles de veces, variar los gestos, *mise en*

scenes, numerosos matices, detalles de la caracterización y del vestuario. La creatividad está en la interpretación artística. Es cuando te encuentras en el estado de la preparación permanente para el espectáculo y es tu estado natural, piensas como perfeccionar tu papel, tu variación o una escena. Nuestro día tiene cuatro partes: la clase, los ensayos, breve descanso y por la tarde, el espectáculo: es lo más importante, es para lo que hacemos tanto trabajo previo. (Comunicación personal, 28.11.2015. APM2014/2015).

Uno de los papeles primordiales en el complejo proceso diario sin duda pertenece al maestro-repetidor: ningún otro arte, que sea música, pintura o canto, exige tanta aplicación conjunta como el arte coreográfico. Su actividad profesional supone coordinar el equipo, generar una atmósfera especial, engendrar la armonía energética en el colectivo, además, contribuir a la conservación del repertorio, enseñar y formar a los bailarines jóvenes y ser responsable por el nivel profesional del elenco en general.

Según define I. Esaulov, la creatividad del repetidor consiste en la solución de las tareas rutinarias de manera fresca y novedosa, es importante encontrar la armonía psicológica tanto con el colectivo como con los solistas. “El instrumento laboral del repetidor son sus propios nervios, con este instrumento que no tiene precio, el crea, elabora y pule el material crudo, a los intérpretes; crea personajes y cultiva las estrellas en el horizonte coreográfico, engendra los valores sociales, pero a menudo se queda en la sombra del olvido” (2015, p.190).

La maestría profesional del repetidor, además de dominar el repertorio y comprender las necesidades de la compañía en función de las tareas corrientes, significa también la dedicación y penetración a sus artistas: podríamos decir con seguridad que la falta de este vínculo mágico hace todo el trabajo conjunto prácticamente inútil. Cada nuevo maestro-repetidor que aparece en sala de ballet por primera vez es una nueva historia para todo el colectivo. Todo el trabajo posterior, todos los éxitos y fracasos dependen hasta qué punto están preparados para esta historia cada uno de sus integrantes.

La jornada laboral, tanto para el bailarín como para el pianista y el maestro-repetidor, cada mañana comienza en la clase. “Quienes quieren saber qué es la danza clásica *per se*, cuáles son sus posibilidades, cuáles son

sus medios expresivos, tienen que saber, antes que nada, qué es la danza clásica en la clase”, escribía en los años treinta la historiadora de ballet L. Blok, observando la clase de Agrippina Vaganova, la gran pedagoga y creadora del famoso sistema de formación dancística (1987, p.445).

La clase o el *exercice*²² es una parte obligatoria de la vida de cualquier bailarín que representa un complejo de ejercicios que contribuye al entrenamiento de los músculos y tendones, perfecciona la coordinación y la técnica en general. El orden de los ejercicios puede variar según el maestro que da la clase, la cual, sin embargo, siempre empieza en la barra e incluye una serie de los *plié*, *battements*, *rond de jambe parter* los cuales se repiten en el centro en los tiempos de *adagio* y *allegre*. A continuación, suelen hacer los pequeños, medianos y grandes saltos y un *port de bras* al final.

Cabe señalar que, durante toda la historia de la danza teatral, los sistemas y métodos de sus mejores maestros se basaban en la rigurosa disciplina que permitía mejorar diariamente la técnica e interpretación. Charles Louis Didelot (1767-1837), por ejemplo, el famoso creador de “los extraordinarios talentos europeos”, entrenaba a sus discípulos cinco horas diarias perfeccionando la mímica de los bailarines hasta un nivel muy alto que les permitía transmitir el sentido de sus ballets y el carácter de la época representada. La plástica corporal se esculpía según el riguroso y rebuscado criterio artístico del maestro. “El alma, la interpretación, la comprensión sin ningún efecto externo o superficial”, así eran las convicciones pedagógicas de Ch. Didelot (Kovalik, 2011, p.77).

Gracias a Philippe Taglioni, cuyo extraordinario don pedagógico se reveló precisamente en la colaboración con su hija María, el mundo del ballet obtuvo una de sus estrellas más significantes de todos los tiempos, la cual, además de los revolucionarios descubrimientos relacionados con la técnica e interpretación, había definido todo el posterior desarrollo de la danza femenina.

Como señalan las crónicas históricas,

Taglioni-maestro era un artista sabio y apasionado, sus inclementes clases habían templado la voluntad de su hija y revelaron las mágicas cualidades

22 El término procede del verbo francés *exercer*, que significa ejercitar, desarrollar.

de su feo cuerpo. El padre consiguió la perfección técnica de su danza y encontró las poses y los escorzos que se convirtieron en los signos distintivos de una nueva bailarina. En la tortura diaria se eliminaron por completo todas las redondeces femeninas, el cuerpo de María se hizo recogido y fino como el cuerpo de una libélula. Los largos braceos la sujetaban en la punta del pie, la levantaban en un ligero y etéreo vuelo. (Krasovskaya, 2008, p.172)

El esplendor de la danza teatral a mediados del siglo XIX se debía plenamente al talento pedagógico de Carlo Blasis (1795-1878), historiador, teórico, filósofo del ballet y maestro-repetidor del famoso teatro *La Scala*. De su clase, definido por el crítico A. Levinson “la fábrica de bailarinas”, salieron las principales estrellas europeas Virginia Zucchi, Amalia Ferraris, Carlotta Grisi, Fanny Cerrito, Carolina Rosati, entre otras. La esencia de su enseñanza consistía en el método “desarrollante y vaticinante del talento. El enseñaba a sus alumnos a realizar las maravillas de la labor y de la disciplina” (Levinson, 2008, p. 423).

La clase del otro italiano, Enrico Cecchetti (1850-1928), uno de los grandes seguidores de las ideas de C. Blasis, solía durar tres horas. Desde el inicio de su servicio en los Teatros Imperiales rusos en 1887, las más ambiciosas solistas de la compañía: Matilde Kshesinskaya, Vera Trefilova, Olga Preobrazhenskaya y Anna Pavlova solían perfeccionar su arte bajo dirección del maestro. Su metodología estaba basada, antes que nada, en el escrupuloso análisis de las características personales de cada bailarina, incluidas las particularidades anatómicas y fisiológicas. Para el entrenamiento de cada una de sus discípulas Cecchetti solía desarrollar un conjunto de procedimientos individuales, dirigidos a destacar y perfeccionar todo su potencial artístico; les enseñaba a trabajar conscientemente y entender aquellos matices de la interpretación gracias a los cuales el oficio se convertía en un refinado arte (Kovalik, 2011, p.246).

Según las observaciones actuales, las circunstancias y experiencias profesionales y personales, la percepción de la clase, que suele durar desde una hora a una hora y cuarto, siempre es diferente y no es igual tanto para un bailarín como para un pianista o un pedagogo. Además, el carácter de esta percepción varía todos los días; en ocasiones, la clase puede ser una cosa

“tremendamente aburrida” y no pertenecer a los momentos favoritos de la profesión o, llegar a ser “un trabajo ingrato para el profesor”.

En el caso de la experiencia satisfactoria y plena, la clase se convierte en una fuente de energía espiritual que los integrantes de la compañía no pueden recibir en otro lugar. Como puntualiza M. Krasnova, el cuerpo del bailarín nota la presencia o ausencia de esta energía todo el día. “El *training* mantiene tu cuerpo en la forma profesional. Si no estás en forma, no puedes pensar en el papel, el ensayo se convierte en una lucha tremenda con el propio cuerpo. El único remedio para no empantanarse en la rutina es amar la profesión” (M. Krasnova, comunicación personal, 07.04.2015. APM 2014/2015).

Como demuestra la práctica actual, el éxito de la clase en una compañía depende de la calidad de la música, ofrecida por el pianista-acompañante, además de un convincente, emocional y expresivo maestro-repetidor, capaz de contagiar a todo el mundo con su energía. “El trabajo duro, aburrido y rutinario se convierte en el proceso creativo vivo cuando la gente motiva uno al otro emocionalmente, cuando haya juego, reinan bromas y sorpresas” (N. Kalinichenko, comunicación personal, 28.04.2015. APAVN850101).

Según una interesante observación de D. Matvienko, asistencia a las clases por parte de los artistas está estrechamente relacionada con la cantidad de espectadores en el auditorio. Habitualmente, organizar a todo el mundo para un trabajo satisfactorio en la clase es mucho más difícil que organizar un ensayo con sus tareas más concretas. “Además, el repetidor nunca debe mostrar su superioridad a los artistas, tiene que ver cosas buenas en cada uno, saber motivar y apoyar. En el caso contrario, los bailarines dejarán de atenderle” (Comunicación personal, 20.03.2015. APAVN850087).

Si la clase de ballet está considerada como *el pan de cada día*, el ensayo desde siempre era un *deber sagrado* (Karsavina, 1971, p.124). Antiguamente, según los recuerdos de Anna Natarova, la bailarina de los Teatros Imperiales rusos (1903), las artistas que tenían un *solo* en el espectáculo ensayaban en dos etapas: primero con el pedagogo o *ballet master* en la sala de ensayos y, a continuación, en el escenario, donde estaban obligadas a contar

con la voluntad del director escénico, director de orquesta, del coreógrafo y de sus asistentes. En los ensayos “de borrador”, la bailarina “esbozaba” la geografía de su papel, repasándolo, es decir, a *sotto voce*. Las zapatillas de puntas se ponían para los ensayos con orquesta. En los ensayos generales, en presencia del director y de todos los gerentes del teatro, con todas las luces puestas y la sala llena del público invitado, solían trabajar a toda fuerza demostrando sus mejores cualidades (en Kovalik, 2008, pp.250-251).

Los profesionales actuales aseguran que la labor creativa consiste en los ensayos: “el *training* es una pura mecánica. Te tienes que reservar para el ensayo; la persona con la que estás trabajando sobre el papel importa mucho, si existe la confianza habrá el espectáculo” (G. Cajka, comunicación personal, 15.05.2015. APAVN850113).

De esta manera, el ensayo de ballet hoy en día es

[...] un proceso muy íntimo, nos hurgamos unos en otros, buscamos sentimientos y emociones. Si no existe “química” con el maestro-repetidor, con el coreógrafo o con el *partenaire*, es un verdadero suplicio: de allí surge la incomprensión y la desconfianza. El ensayo ayuda a abrirse y contribuye al acercamiento de uno a otro. Al mismo tiempo hay que guardar una cierta distancia. El ensayo supone la alta cultura profesional, empatía y el respeto mutuo. El maestro esculpe, crea el cuerpo de su alumno, es decir, se convierte en su “progenitor” y por eso es tan difícil dejar que el discípulo se marche. (M. Krasnova, comunicación personal, 07.07.2015. APM2014/2015)

Se sabe que una bailarina siempre, sin importancia de los conocimientos que tenga y de los años que suba al escenario, necesita a un pedagogo que puede detectar cualquier error y corregirlo. Así, E. Maximova describe a su tutora teatral, la legendaria Galina Ulanova, como una persona muy exigente que no dejaba escapar ni un pequeño detalle en su interpretación y asistía a todas sus funciones para luego analizarlas juntas. “No solamente conseguía el resultado técnico, le importaba que viviera la vida del personaje, consideraba la integridad del espectáculo y la integridad del papel como lo más importante” (2004, p.67).

A pesar de la presencia de las nuevas tecnologías en la sala de ballet y la posibilidad de aprender los pasos del papel utilizando la vídeo grabación,

los bailarines actuales siguen apreciando la colaboración y el contacto vivo con el maestro-repetidor y reconocen que el video no puede sustituir a una persona y solo el maestro puede avivar y animar este trabajo duro.

Acorde a las observaciones de los bailarines actuales, los mejores pedagogos teatrales se destacan por su sintetizada experiencia y suelen pasar a sus discípulos un hábito escénico positivo que les permite subir al escenario sin miedo. Así, el conocido artista ucraniano Valery Kovtun, por ejemplo,

[...] estaba cargado de energía, se encendía como si fuera una bombilla y con esta luz alumbraba todo a su alrededor. La sensación era extraordinaria, todo el mundo se transformaba, le sentíamos como una personalidad increíble: experimentaba mucho, era muy interesante verle enseñar, todo lo que hacíamos salía bien, teníamos muchas ganas de trabajar. El maestro nunca se sentaba, su labor siempre era desinteresada. Corría con los bailarines por toda la sala, daba clases muy fuertes en el sentido técnico, nos activaba y nos levantaba las piernas, fue un verdadero mago. (N. Kalini-chenko, comunicación personal, 28.04.2015. APAVN850101)

Acorde a su experiencia de pedagoga y maestra-repetidora, T. Predeina señala la importancia de un buen estado psicológico y de buen humor en el trabajo conjunto con el artista, la empatía emocional completa hacia él; además, se pone totalmente en su lugar, intenta sentir sus sensaciones y sus sentimientos y trata al discípulo “como si fuera ella misma”. Señala, además, que en el teatro suele trabajar con los bailarines que ya han llegado a constituirse como artistas y por eso no puede y no quiere imponerles su criterio sobre las cuestiones tanto técnicas como interpretativas, solamente “ofrece” uno u otro modo de conseguir el resultado artístico. Según recuerdos de la bailarina, este método de trabajo en la sala de ballet también usaba su maestra-repetidora E. Maximova y detrás de esta sabiduría se halla una larguísima tradición transmitida por generaciones de bailarines. Otro dato interesante de las autoobservaciones de T. Predeina es que “siempre el proceso captaba e importaba mucho más que el resultado” (T. Predeina, comunicación personal, 28.11.2016. APM2016/2017).

El bailarín español José A. Checa reconoce el papel primordial del repetidor en el trabajo conjunto y subraya, que, gracias a la confianza del

maestro, consiguió preparar *El Corsario* en cuatro días en el período de su trabajo en el teatro Mikhailovski san petersburgense. “Ruzimatov confiaba mucho en mí, además, fue un gran honor bailar *La Sylfide* con su traje puesto” (Comunicación personal, 30.11.2016. APM2016/2017).

Para un bailarín o una bailarina, además del maestro-repetidor, otro lugar significativo en el proceso artístico pertenece a los *partenaires*. El tema del *partenaire* en el ballet está estrechamente vinculado a la danza en el dúo, *pas de deux* y a la interpretación de los papeles principales que normalmente plasman las relaciones humanas. El término de *pas de deux* ya había existido en el siglo XVIII, según señala Y. Slonimski (1937), y significaba cualquier danza en pareja. A partir de los años 1820, que coinciden con la época de la madurez creativa de Charles Didelot, el *pas de deux* empieza su evolución y llega a convertirse al desarrollado dúo coreográfico en las obras maestras de Ph. Taglioni, J. Perrot, J. Coralli, A. Buornonville y A. Sant-Léon adquiriendo, además, rasgos de una estable forma dancística que contempla *Entrée, Adagio, Variaciones y Coda*.

Se sabe que en el momento del nacimiento del ballet y posteriormente, hasta las primeras décadas del siglo XIX, el papel protagonista pertenecía al bailarín-hombre. Poco a poco, las virtuosas alumnas de Carlo Blasis ganaron la victoria y en la segunda mitad del siglo XIX a los escenarios de Europa llegó la crisis de la interpretación masculina: los *partenaires* hombres casi desaparecieron. Sin embargo, el activo desarrollo del dúo en los ballets de M. Petipa, L. Ivanov y A. Gorski empieza a finales del siglo XIX; resurge y se renueva la técnica masculina, este proceso está relacionado con los nombres de C. Johansson, P. Gerdt, P. Vladimirov y más adelante, con los hermanos Legat, V. Nizhinski y M. Mordkin.

En el ámbito de ballet se cree que la colaboración creativa en el dúo no suele surgir de un día para otro y hasta que no bailen, por lo menos, un espectáculo, es muy pronto para hablar del contacto emocional. En ocasiones, debido a la diferencia entre los caracteres de los solistas o discordancia en las cuestiones profesionales fundamentales, el trabajo conjunto puede ser complicado o imposible. “El ensayo es un proceso técnico y solamente en el escenario, en el momento de la función, transcurre el intercambio de las energías creativas a nivel espiritual y surge otro tipo de relaciones. En el

caso contrario, ver bailar a estos solistas es aburrido”, advierte la conocida bailarina Anna Ol (2017).

Formar un dúo es el arte increíblemente difícil, el dúo es el centro del espectáculo de ballet, las técnicas de trabajar con el *partenaire* se empiezan a estudiar en los años de formación desde los movimientos básicos: cómo ofrecer la mano, cómo ejecutar los *portés* o los *promenades* en pareja, etc.

Cuando dos personas se encuentran en el escenario, les une la idea del coreógrafo o la conjunta tarea artística. Sin embargo, todavía no es un dúo. Coincidencia de las personalidades en el dúo clásico es un asunto muy complicado, igual como la unión feliz en la vida. En el ballet tampoco se entiende cómo la gente se encuentra unos a otros. (Liepa,²³ s.f.)

En los escritos autobiográficos de las bailarinas destacadas encontramos menciones tanto de los momentos más tensos del ensayo como de los triunfos conjuntos en el escenario. De esta manera, N. Makarova, por ejemplo, señala que en el sentido profesional siempre ha tenido muchas cosas en común con M. Baryshnikov, como la misma escuela, los mismos criterios estéticos y, lo más importante, una mutua comprensión absoluta en el escenario. Esta circunstancia les permitía hacer tonterías o reñir en los ensayos, reservando de esta manera la fuerza para la función. La artista cuenta que siempre bailaban con una gran alegría los ballets-comedias, por ejemplo, *La Fille mal gardée*, es que los argumentos de este tipo permiten mucha libertad escénica, hacen posible la improvisación e invención de numerosos trucos. De esta manera, los *partenaires* se incitaban el uno al otro y nunca se aburrían en el escenario. Durante los espectáculos entre los artistas surgía algo parecido al campo eléctrico, una atmósfera de rivalidad, de competición, se incendian el uno del otro. En una ocasión, bailando la famosa escena de balcón de *Romeo y Julieta*, a la bailarina la apoderaron unos sentimientos inconscientes, le parecía que de ella volaban chispas. Su Romeo Baryshnikov, lleno de éxtasis y de la sensibilidad, “fue un ímpetu, un frenesí de juventud; bailaban con plena concentración, como si respiraran al principio y solo lo soltaran al final del dúo” (2011, p.241).

23 I. Liepa, solista del teatro Bolshoi.

2.2.3 Músicos

Es obvio que en el teatro coreográfico la música y la danza van inseparables, y, por lo tanto, el papel de los músicos altamente calificados en el proceso artístico teatral es evidente.

A continuación, mediante los auto informes de varios profesionales, procedentes de las entrevistas realizadas por la autora de este estudio y de los libros publicados, intentaremos averiguar en qué precisamente consisten sus prácticas artísticas, dónde se acaba el oficio y comienza el arte; también, mostraríamos algunos problemas que obstaculizan la colaboración creativa entre los dos gremios.

Los músicos que colaboran en las compañías de ballet a diario, en primer lugar, son los pianistas-acompañantes, responsables de las clases, ensayos del repertorio y preparación de los estrenos. El segundo grupo está representado por los instrumentistas de orquesta que completan el lado emocional de la ejecución dancística en el espectáculo y contribuyen a la revelación del carácter escénico mediante “su sonido personal, sentimiento y la expresividad interpretativa” (O. Pečeny-Dolenc, comunicación personal, 02.07.2015. APAVN850137). Los directores de orquesta, además de realizar la dirección artística y coordinar el esfuerzo de todo el colectivo en el momento del espectáculo, colaboran con el coreógrafo durante la puesta en escena, dirigen el proceso de preparación de cada función y ayudan a los bailarines situar la danza en el espacio musical.

2.2.3.1 Pianistas

En realidad, la práctica del acompañamiento pianístico en la sala de ballet tiene una historia bastante reciente. Es debido a que, en Europa y Rusia, a lo largo de los siglos XVIII-XIX, para acompañar al *exercice* y a los ensayos se utilizaba el violín. En el conocido cuadro de E. Degas *Clase de danza* (1871), por ejemplo, está plasmado el momento del ensayo: al lado del maestro está sentado un violinista en espera a que la bailarina, preparada para la variación, comience a bailar.

Asimismo, unas menciones sobre los ensayos “al modo antiguo, con el acompañamiento de dos violines que tienen que transmitir el sonido de la orquesta entera” encontramos en los apuntes autobiográficos del composi-

tor ruso N. Rimski-Korsakov escritos al principio del siglo xx (1982, p.236). Según recuerda el famoso filósofo y teórico de la danza A. Volynski, “C. Johansson venía al estudio con un violín en la mano y acompañaba a los ejercicios que se complicaban cada vez más. Solía tocar unas danzas antiguas, poco conocidas, melódicas y simples, unas armoniosas repercusiones de algún Orfeo de Tracia” (1992, p.137).

Acompañar a la clase con un violín fue muy cómodo: los maestros solían castigar la mala ejecución con el arco y, sin dejar de tocar, marcaban los pasos. Otra explicación de usar el violín consiste en la variedad de modos de articular el sonido que además es muy semejante a la articulación de los ejercicios en el ballet clásico (Bezuglaya, 2005). De esta manera, se puede comparar, por ejemplo, *staccato* con el *jete* o el *frappe*; *spiccato* con el *petit battement*; *legato* con los movimientos largos como el *developpe* o con otros elementos del *Adagio*; *pizzicato* con los movimientos en puntas, etc. El piano moderno, sin embargo, con su mecánica de martillo, no siempre es capaz de transmitir la idea correcta acerca del carácter del movimiento, sobre todo en el caso de los desplazamientos plásticos suaves y lentos, comparables solamente con un ideal y armonioso *legato* (Bezuglaya, 2005).

La especialización del acompañamiento en el ballet es una forma de interpretación en el conjunto, una esfera especial de la creatividad musical y en primer lugar supone un alto nivel del arte pianístico, un período largo del estudio y del perfeccionamiento, amplios conocimientos, las habilidades interpretativas, la maestría y la experiencia, asimismo que la lealtad al arte del ballet y a todos sus representantes y creadores. El repertorio de un pianista-acompañante tiene que ser enorme e incluir las obras clásicas y contemporáneas, tanto la música pianística, sinfónica y operística como popular y folclórica de diferentes procedencias culturales. Un pianista mediocre, señala E. Shenderovich, nunca llegaría convertirse en un buen acompañante igual que uno bueno, hasta que no asuma las normas de trabajo en conjunto, hasta que no desarrolle la sensibilidad a los colegas y empiece a sentir la unidad e interacción entre la línea del solista y la línea del acompañamiento (1996, p.4).

La maestría del acompañante de ballet consiste en la habilidad de inventar la música necesaria, interpretarla, saber reorganizarse sobre la mar-

cha y estar muy atento a cualquier palabra del maestro-coreógrafo. Además, hay que buscar constantemente las melodías bonitas, encajar la música “al cuadrado”, estar en buenas condiciones y de buen humor, contribuir con su energía a la mejor interpretación de las combinaciones dancísticas de los bailarines (N. Revskaya, 2010).

Otra destreza importante es aprender una obra del repertorio en un breve período de tiempo; también, acompañar *a prima vista* captando a la vez los movimientos de los bailarines; saber trabajar con el director de orquesta y en los momentos de ausencia de este, asumir una parte de sus funciones profesionales y dirigir el proceso de ensayo. Añadimos también la necesidad de la colaboración activa con el coreógrafo y el maestro-repetidor en los períodos de montaje, además de contribuir a la atmósfera creativa en el estudio y al desarrollo de un buen gusto musical en los artistas.

Emma Lipka, la conocida pianista-acompañante del teatro Bolshoi, cree que ejercer esta profesión puede una persona que sabe tratar libremente el teclado y esté fuerte en la improvisación y composición. “No es suficiente saber solamente la longitud y el carácter del movimiento, el pianista tiene que respirar con la danza. Sin embargo, la creatividad en nuestra profesión es imposible sin dominio del oficio. Me considero feliz, porque en esas manos sujetaba a las estrellas del teatro Bolshoi” (2011).

Además, el pianista tiene que comprender, de que “se compone el género coreográfico” y comenzar su investigación profesional por los movimientos del *exercice*. Luego convendría estudiar las partituras del repertorio clásico, observar los ensayos y, poco a poco empezar a acompañarlos. “Sin dominio del texto musical nunca lograríamos a entender el ballet”, -según advierte la co repetidora de la Ópera Nacional de Ucrania D. Sabitova, -el pianista, además de dominar el texto coreográfico y escénico, tiene que saber perfectamente, de qué manera se vincula cada compás con el movimiento” (Comunicación personal, 07.02.2016. APM2016/2017).

Como explica esta maestra, el aspecto artístico siempre predomina en las clases de los grandes pedagogos, ellos saben explicar y enseñar el lado figurativo del movimiento y atarear a sus artistas con un “súper objetivo”. “Un buen repetidor es capaz ver un todo y no reparar en pelillos. Una idea,

un objetivo, para qué lo hacemos, cada tarea debe tener algo particular como una sensación, un detalle, esto es interesante” (D. Sabitova, comunicación personal, 07.02.2016. APM2016/2017).

Mientras tanto, poco contribuye al proceso de la colaboración creativa el hecho que

[...] la mayoría de las clases actuales son muy rutinarias; las combinaciones dancísticas no varían mucho, numerosos repetidores siguen el esquema aprendido una vez para siempre, y, por lo tanto, ver estas clases, tocarlas y hacerlas es muy aburrido para todo el mundo. Al contrario, la colaboración con un profesional “creativo” siempre esconde algo inesperado. Un buen intérprete y un buen maestro son las dos profesiones distintas. Una persona de limitada experiencia emocional que se quiere solamente a sí mismo nunca conseguiría éxito en este ámbito. (D. Sabitova, comunicación personal, 07.02.2016. APM 2016/2017).

La pianista del Hamburg Ballett von John Neumeier I. Menshikova señala acerca de la insuficiente comprensión del papel de la música en el proceso tanto de los ensayos como de las clases por parte de los bailarines y de los maestros en general. Según su opinión, en las relaciones laborales entre los maestros y los músicos que llevan el trabajo en el estudio, muy a menudo faltan las relaciones empáticas y el entendimiento del proceso conjunto: “Nosotros entendemos su lógica, pero ellos no entienden la nuestra” (Comunicación personal, 23.06.2016. APM2016/2017).

La pianista reconoce que el maestro-repetidor puede despertar la fantasía creativa en el músico-acompañante, aunque, según su experiencia, “la sensación de la compenetración artística con los bailarines es más frecuente: este fluir mutuo con el bailarín, “cuando su cuerpo se convierte en la música” es una “enorme felicidad” para ella (Comunicación personal, 23.06.2016. APM2016/2017). De esta manera, las condiciones que contribuyen a que la música del *training* parezca un concierto no suelen surgir a diario. “Cuanto más tocas las melodías favoritas de los artistas, más te quieren. El maestro, con el cuál colaboro en cada momento, también es muy importante: si no es *mí persona* y no existe ni simpatía ni comprensión entre nosotros, es muy difícil que surja algo interesante y dé lugar al proceso artístico vivo” (Comunicación personal, 23.06.2016. APM

2016/2017). Acorde a las prácticas de I. Menshikova, la inspiración no depende del deseo: las impresiones musicales recibidas en vísperas, “algo que tocó el corazón”, despiertan la fantasía y animan la intuición. La artista reconoce presencia de cierto misterio en el proceso creativo conjunto y describe el caso de una audición larga con participación de doscientos bailarines, cuando “una onda de inesperada inspiración muy fuerte hacía sonar su piano y la música fluía como un río” (Comunicación personal, 23.06.2016. APM2016/2017).

El éxito de una larga trayectoria teatral de la pianista-acompañante de la Ópera Nacional Croata en Zagreb L. Shumarova radica en el profundo amor por la música y por la inspiración artística obtenida en la temprana infancia. Se considera “una gran trabajadora, responsable por cada nota que toque”; “Para respetar a uno mismo profesionalmente hay que ser fanático, pero en el sentido positivo: es necesario encontrarse en la permanente búsqueda de algo nuevo” (Comunicación personal, 01.04.2017. APM2016/2017).

La clase de ballet para esta maestra es una forma de auto expresión en la que una gran importancia adquiere el trabajo intuitivo. La inspiración diaria se apoya en su larga experiencia profesional de alrededor de 35 años, y extenso repertorio que incluye diferentes estilos de música clásica y moderna. Uno de los métodos favoritos de la artista es representar el tema musical de diferente manera, jugando con el estilo y la armonía, con el ritmo y el compás.

Según cree, la parte importante de su carrera teatral radica en el ajuste positivo y la empatía hacia todos sus colaboradores. Revela que, al entrar al edificio del teatro, se olvida de todos los problemas cotidianos, “la música y el teatro no es trabajo, es mi vida”. Tampoco la molestan los colegas poco preparados porque “absolutamente todo puede tener su lado positivo” y suele percibir las situaciones ambiguas o negativas con un gran sentido de humor (Comunicación personal, 01.04.2017. APM2016/2017).

Para la autora de esta investigación, el acompañamiento pianístico en la sala de ballet es el proceso creativo y contempla tanto la fase de la preparación personal, que contiene la acumulación de las diferentes influencias e impresiones musicales, como la fase de la colaboración con el colectivo.

La segunda fase es muy importante, en este momento nuestros logros personales reciben la apreciación colegial: todos los materiales se verifican y se comprueban; a continuación, evolucionan en el subsiguiente proceso laboral o se rechazan y así se realiza el crecimiento profesional y creativo.

El trabajo personal se basa en el permanente estudio de la armonía, tanto clásica como moderna, en la práctica de los estilos musicales no clásicos, como jazz, tango, música folclórica y popular, las danzas renacentistas y barrocas, las secuencias y modos de la música antigua, etc. La inspiración suele llegar de la música que empuja e inspira el movimiento dancístico de manera especial: aquí podríamos citar, por ejemplo, las danzas y canciones españolas, italianas o escocesas. El hábito de estudiar las partituras, tanto de ballet como de la ópera, es muy fructífero, nos amplía los horizontes del conocimiento musical en general y permite profundizar la comprensión del fenómeno teatral.

Cabe destacar la importancia de observar y analizar el trabajo de los colegas-pianistas, procedentes de diferentes escuelas artísticas. En este caso, prestaríamos atención a la manera personal de interpretar musicalmente la composición coreográfica, a los particulares recursos expresivos, a la originalidad de la composición, al estilo pianístico y a la técnica. Además, pensar en el perfeccionamiento de las diferentes herramientas de improvisación ayuda a buscar una sonoridad nueva y a jugar con la forma, mejorar la interpretación en general y conseguir un estilo personal fresco; afinar la expresión musical y, de esta manera, realizar la comunicación artística y creativa con los colaboradores.

La calidad de la comunicación creativa con el coreógrafo, sobre todo en la clase, tiene mucha importancia para todos los integrantes del proceso. El pianista recibe un impulso que procede de la particular energía motriz del maestro, de su modo de comprender e interpretar la música, de su ritmo corporal, de la secuencia de pasos, del estilo dancístico que en muchas ocasiones deriva de la música que el coreógrafo suele escuchar en su tiempo libre. Este impulso-propuesta, que normalmente es extraverbal, tiene que provocar en el pianista ganas del trabajo personal, que supone una nueva búsqueda de las formas expresivas, de la entonación y de la precisión estilística.

Añadimos que el fenómeno de la colaboración creativa, que surge en la clase de ballet entre el pianista-acompañante y el maestro-coreógrafo, un resultado artístico que dura unos instantes, es, sin duda, el resultado de la compleja influencia mutua de energías inconscientes e intuitivas que, probablemente, no siempre son positivas. Sin embargo, las benévolas relaciones personales, el profesionalismo y el conjunto interés por el objetivo, la predisposición de colaborar y comprender en qué consiste esta colaboración, juegan el papel primordial en la práctica diaria.

Entre otras formas de colaboración creativa entre el pianista y el coreógrafo señalamos la preparación de una partitura para la supuesta puesta en escena. Esta responsabilidad contempla la revisión y el replanteamiento del texto musical y supone la presencia del gusto artístico altamente desarrollado, conocimiento de la forma musical, además del estilo particular del compositor. Como hemos apuntado antes, una de las premisas necesarias para crear la nueva versión escénica de un ballet bien conocido, es repensar el orden habitual de la música y situar los fragmentos musicales de otro modo, es decir, reestructurar la idea original del compositor o de los creadores de las versiones escénicas anteriores.

De esta manera, en la partitura original se hacen las abreviaciones necesarias o se abren los cortes establecidos en otras versiones. Por ejemplo, los fragmentos del tercer acto se trasladan al primero, los trozos del primer o del segundo acto se reubican al final de la obra o se rechazan por completo. Uno de los trucos más interesantes y frescos de este *remake* es, por ejemplo, la asignación a los personajes principales de un nuevo tema musical en vez de los *leitmotiv* habituales, escritos por el compositor. Además, la posibilidad de jugar con el tiempo musical de algunos segmentos, variar el habitual contenido musical de los conocidos *pas de deux*, incluir la música de otras obras del compositor, utilizar los fragmentos de la partitura original, rechazados en las versiones anteriores o reducir una obra larga de tres actos a una versión más breve, sugiere un amplio abanico de las posibilidades renovadoras y refrescantes para una puesta en escena que se quedó obsoleta.

2.2.3.2 Solistas de orquesta

Cabe destacar que las páginas más emblemáticas del ballet clásico están estrechamente relacionadas no solamente con los intérpretes de la coreografía sino también con la voz del instrumento-solista,²⁴ que muy a menudo acompaña a su bella danza. Numerosos compositores confiaron los significantes fragmentos de su música, que además representan los momentos clave de la acción dramática, a unos timbres de orquesta particulares. Entre los instrumentos más usados en las partituras de ballet destacaríamos los del grupo cuerda: violín, viola y cello por su expresividad y la familiaridad con la voz humana. El instrumento como el arpa es imprescindible en la música de ballet por su capacidad de crear una atmósfera fantástica, romántica, airosa, transmitir la sensación del vuelo y de la extraordinaria belleza.

Cabe mencionar que los famosos solos de viola suenan en *La Sílfide*, *Giselle*, *Coppelia*, *La Fuente de Bakhchisaray*, *El pájaro de fuego*; la voz de violín interviene en *La Bayadère*, *La Sílfide*, *El Lago de los cisnes*, *La Bella Durmiente*, en *Raymonda*. La historia de creación de estos famosos solos, además, está relacionada con los nombres de los músicos de gran prestigio artístico, con quienes contaba el compositor y a los cuales fueron dedicados. De esta manera, el *solo* de violín en *La Bayadere* está relacionado con el nombre H. Wieniawski (1835-1880), los *solos* en los ballets de Chaikovsky con los nombres de L. Auer (1845-1930) y A. Brandukov (1859-1930). Según las crónicas, documentos y memorias de los contemporáneos de la época, los mejores bailarines siempre valoraban a sus colaboradores de orquesta que contribuían tanto a la creación del cierto personaje escénico como al éxito particular del intérprete. Los trinos y apoyaturas de las bailarinas-virtuosas competían con el acompañamiento del maravilloso violín de H. Wieniawski, las solistas de los Teatros Imperiales rusos Marfa Muravieva y María Surovshikova, entre otras muchas, señalaban que su música les hacía “olvidarse en una danza inspirada” (Kovalik, 2011, p.261).

24 *Solo*, de la palabra italiana *solo*, uno. En la música es opuesto al término *tutti*, todos y significa la interpretación de una obra o uno de sus temas principales por una voz o un instrumento. El intérprete se denomina solista.

La famosa bailarina rusa Matilde Kshesinskaya entendía perfectamente toda la importancia del acompañamiento del violín en aquellos momentos del espectáculo cuando la competición creativa entre la danza y música llevaba a los intérpretes a unos resultados destacados. Así, en el teatro Mariinski la artista ejecutaba sus variaciones acompañada por el violín del conocido maestro L. Auer y para su gira en Londres invitó a su discípulo Misha Elman, pagándole el honorario personalmente (Kovalik, 2011, p.261).

Para los actuales solistas de orquesta que llevan todo el cargo del repertorio en el trabajo teatral, el ballet significa una manera de interpretación musical muy especial. Como afirma Sasha Olenuk, el concertino de la orquesta del SNG Maribor, es preciso aprender a respirar con el director de orquesta y con el bailarín. No se trata de la velocidad exactamente, hay que saber coger la respiración de la danza.

Este misterio no está descrito en los libros, el director tampoco tiene poder de expresarlo. Siempre intento observar al solista con un ojo, el bailarín da a entender su estado emocional y físico muy claramente, cuando el cuerpo le responde bien o está cansado. Hay que sentir este estado interior suyo y la empatía hacia él, no se trata de tocar más lento o más rápido. En ocasiones, *El lago de los cisnes* se baila tan lento que parecen necesarios dos arcos. (S. Olenuk, comunicación personal, 05.06.2015. APA VN850129)

Según observa este músico, su colaboración creativa durante el espectáculo se realiza en cadena bailarín – director de orquesta – músico-solista. La maestría en este caso es dominar los matices del tiempo, del ritmo y de la emoción, son cosas muy sutiles, uno de los mayores compromisos es “respirar juntos”.

A veces, nos sale una música *antimusical*, son los casos cuando el director es novato o poco experto en la materia de ballet. También, suele ocurrir que los músicos de orquesta saben los tiempos del bailarín mejor que él. Lo primero que necesita un director es saber la coreografía hasta el milímetro. (S. Olenuk, comunicación personal, 05.06.2015. APA VN850129)

Acorde al concertino, “cada *solo* es como un niño” y de los más famosos existen múltiples versiones. “Realmente, es una *cadencia* de concierto, por lo tanto cada músico puede introducir ciertos matices personales a

cada interpretación” (S. Olenuk, comunicación personal, 05.06.2015. APA-VN850129).

S. Olenuk señala que tocar en la orquesta operística, tanto como en la sinfónica, significa obtener una buena práctica profesional. Sin embargo, no es tan interesante como acompañar una obra de ballet, donde un instrumentista puede demostrar todas sus destrezas y maestría artística, jugar con los matices y “esta es la verdadera creatividad”.

En los conciertos sinfónicos no hay aplausos tan cálidos como en el ballet. El espectáculo es un proceso químico entre los artistas y el público. El trabajo teatral es colectivo, tenemos que respirar juntos y recordar que un fallo de la única persona puede destruir el esfuerzo de muchos. (S. Olenuk, comunicación personal, 05.06.2015. APA VN850129)

Según informa otro músico de la misma orquesta, el concertino de violas Rostislav Denisiuk, la preparación de un *solo* empieza en el trabajo personal y luego se comprueba con el director de orquesta. “Es preciso tener un fondo de maestría y de la experiencia profesional, hay que saber tocar muy lento, dominar perfectamente el tiempo musical, tener en cuenta muchos detalles y saber salir de cualquier situación imprevista” (Comunicación personal, 21.06.2015. APM2014/2015). El intérprete sostiene que la intercomunicación en el trabajo teatral, la cual el público nota mucho, se consigue mediante los ensayos de calidad y suficientes.

2.2.3.3 *Director de orquesta*

Es evidente que el misterio de la conexión entre la música y la danza está en las manos del director de orquesta, por tanto, la compañía en la que falta un destacado jefe musical se queda “muy limitada” (Gaevski, Gershenzon, 2010, p.96). Cabe subrayar que los grandes directores de orquesta que colaboraban con el ballet sabían perfectamente qué clase de texto coreográfico estaban dirigiendo. Para ellos, la música y la danza eran inseparables y esta circunstancia les convertía en los verdaderos directores artísticos del espectáculo. Desde los tiempos de Chaikovski-Petipa, el director de orquesta siempre fue el coautor del espectáculo y entendía perfectamente en qué consistía la novedad de la música y de la coreografía. Era, antes que nada, un experto e investigador del arte coreográfico.

Como opina A. Pazovski (1966), la esencia del acompañamiento orquestal consiste en propiciar una atmósfera creativa para el solista y contribuir a que él pueda revelar los mejores lados de su personalidad escénica. El acompañamiento artístico exige del director de orquesta un talento absolutamente especial, una sabiduría orgánica de conjuntar la propia interpretación con la interpretación del solista. Según la necesidad estética de cada momento, el director de orquesta tiene que saber imponer su voluntad artística al intérprete-solista o, al revés, respetar su concepto y condiciones.

Según la experiencia profesional del director de orquesta de la Ópera Nacional de Ucrania A. Vlasenko, el proceso colectivo teatral es increíblemente duro e impredecible. Tanto los músicos como los bailarines llegan a la función con diferente humor, en el diferente estado de salud, a la gente le influye cualquier cosa, como un mal tiempo, por ejemplo, o problemas cotidianos.

De repente, sale bien una frase y ¡Aleluya! ¡El colectivo está inspirado! Sin embargo, esta felicidad creativa dura solamente unos instantes, y realmente se arraiga en el proceso preparatorio. El oficio es muy importante para nosotros: todo el mundo está obligado a llegar al ensayo o a la función bien preparado. Si la clave del ensayo es la solución de todos los *qué, cómo, dónde y cuándo*, el espectáculo es la pura inspiración que reina en el caso de cierto grado de maestría. Cuando todas esas cosas se reúnen, el auditorio palpita. En el espectáculo absolutamente todo está en las manos del director de orquesta, es un proceso químico oculto y uno de los grandes secretos teatrales. (Comunicación personal, 08.02.2016. APM2016/2017)

Y. Fayer (1970), que fue el director de orquesta especializado en el ballet en el teatro Bolshoi durante cincuenta años, revela en su autobiografía que en el sentido profesional empezó a sentirse más seguro después de diez años de la práctica permanente. Según el artista, en el caso del director sinfónico se hace necesaria una percepción sonora relacionada con la recreación del contenido figurativo de la música y un oído interno bien desarrollado. Para dirigir los espectáculos operísticos se precisa un elemento visual relacionado con el específico pensamiento escénico, además de la capacidad de la interpretación de la partitura y comprensión de las leyes del arte dra-

mático. Sin estas materias básicas, afirma Y. Fayer, es imposible conectar la acción escénica con el material musical. El director de orquesta que trabaja con el ballet tiene que amar este género antes que nada y ser capaz de apreciar la dura labor de los bailarines. En esta particular profesión teatral también importa la manera particular de sentir la danza, la forma plástica y dinámica del movimiento. Además, para el ballet “conviene” un músico de estilo interpretativo abierto, brillante y expresivo.

Para mí es muy importante compartir todo lo que está pasando en el escenario, la maravillosa sensación de la co creatividad con cada uno de los artistas no se puede comparar con nada. Mi personalidad se compone de muchas caras, sentimientos y caracteres, cuerpos e imágenes. Esta personalidad multifacética tiene que confluir con la música que suena en mi interior. (Fayer, 1970, p.452)

La profesión del director de orquesta se concibe, más bien, de manera intuitiva, cree el maestro. Acorde a su experiencia, resulta imposible enfrentarse a dirigir un ballet sin conocer la específica de este género hasta los detalles más minuciosos: hay que saber todo desde dentro, desde la clase hasta las marcas que fabrican las zapatillas de puntas. El trabajo creativo del director está basado en un buen conocimiento de las dos partituras, de la escénica y de la musical. La mejor manera de dirigir el espectáculo es hacerlo de memoria y este saber llega de manera paulatina. Así, el primer acercamiento empieza en los ensayos iniciales, le sigue trabajo en casa y el hábito de leer la partitura antes de acostarse contribuye mucho a este proceso.

Cabe mencionar que Y. Fayer fue un gran erudito musical, interpretaba alrededor de sesenta partituras de memoria y este hecho siempre llamaba mucho la atención, sorprendiendo tanto a los colegas del teatro como al público. Es obvio que detrás de todo este éxito había un duro y constante trabajo, algunos secretos como los siguientes: el tiempo suficiente para el estudio de una partitura; un buen conocimiento del repertorio de ballet en general; comunicación creativa con los maestros-repetidores y coreógrafos; además, comprensión de la terminología francesa que se usa en la danza. Sin conocimientos de la técnica, del oficio y de las particularida-

des del específico “ser de ballet” es imposible comprender como surge la irreplicable poesía de la danza, con qué esfuerzo se construye el edificio del espectáculo en el que el director de orquesta también tiene su territorio (Fayer, 1970).

La cuestión de la interpretación musical en la danza es muy complicada y la mayor dificultad consiste en reflejar la creatividad y personalidad de quienes están ocupados con la coreografía: habitualmente, tanto el coreógrafo como solistas suelen influir mucho en esta interpretación. Desde el punto de vista del maestro, es mejor cuando el compositor compone la música en estrecha colaboración con los participantes de la primera puesta en escena. La colaboración posterior del director de orquesta con el coreógrafo se define por los conceptos de ambos. Luego la interpretación de la partitura en general, no cambia, solamente se modifican ciertos detalles dependientes de los intérpretes-bailarines con el fin de contribuir a la revelación de sus personalidades artísticas.

Y. Fayer advierte que acompañar a un bailarín sin respetar sus cualidades personales, físicas, técnicas y emocionales significa empobrecer el espectáculo y quitar los momentos irrepetibles del intérprete. Asimismo, es preciso mantener en memoria todas las particularidades de las interpretaciones personales de los solistas, su aspecto escénico y los detalles relacionados con las características internas y externas de sus papeles. De esta manera, el propio maestro siempre contaba con las cualidades individuales de los artistas como la estatura y la técnica personal, con la personalidad lírica o dramática e intentaba reflejar el carácter de cada bailarina en el tiempo musical. Por tanto, para G. Ulanova, por ejemplo, solía tocar más suave y a M. Plisetskaya le acompañaba de manera más aguda (1970, p.498).

Según las revelaciones del director, a pesar de que todo esté bien comprobado en el ensayo, durante la función puede pasar cualquier cosa inesperada. En este caso, el director de orquesta tiene que “salvar el espectáculo”, ser un gran amigo de los bailarines y saber apoyarles en cualquier situación. Además, la técnica del director es una herramienta de auto-revelación: una técnica primitiva obstaculiza cualquier intención creativa (1970, p.502).

2.2.3.4 Conclusiones

Como hemos observado, el contenido de los términos *creatividad* y *proceso creativo*, según la percepción de los profesionales del ámbito, abarca realidades muy diferentes entre las que destacaríamos:

- Actividad profesional en el teatro, trabajo diario.
- El proceso de creación de una obra teatral, su interpretación y recepción.
- Un especial y elevado estado emocional, muy característico en los artistas.
- Una específica conducta, la disponibilidad para el duro trabajo artístico hasta conseguir un nivel signficante en la interpretación.
- Una específica forma de pensamiento: el pensamiento teatral, el pensamiento coreográfico, el pensamiento imaginativo escénico; en general, cualquier forma de pensamiento profesional relacionado con la labor teatral.
- Una específica colaboración teatral, cuyo resultado es tanto la obra, como el artista, el coreógrafo y el colectivo. Las profesiones teatrales no evolucionan fuera de este ámbito.
- El modo/estilo de vida de los creadores.

Las premisas que motivan la colaboración creativa en la sala de ballet:

- Poner en práctica un trabajo interesante con posibilidades de experimentar lo nuevo.
- Tener unos objetivos claros, encontrar lo nuevo en el material de siempre.
- Profesionalidad y ganas de alcanzar la perfección.
- La presencia de los grandes artistas-líderes, capaces de contagiar al colectivo con su energía creativa.

La labor creativa de los intérpretes, tanto los bailarines como músicos se basa en el oficio y en la preparación personal que, a su vez, nutre e inspira las subsiguientes etapas conjuntas, los ensayos y los espectáculos. Además, esta labor contempla tanto interpretación como improvisación.

Añadimos que el proceso artístico, que se realiza en el momento de la puesta en escena de un ballet nuevo, juega un papel primordial en el trabajo teatral y, en ocasiones, puede ser mucho más signficante que el re-

sultado final, la obra. Aunque, es obvio que este resultado-producto a su vez también forma parte del ciclo más extenso y se suma a otros procesos-logros más cortos o más largos de diferente significado: al fin y al cabo, según numerosas revelaciones, un papel escénico está en la evolución continua durante años.

En el ámbito del teatro coreográfico, en el proceso de los ensayos en el estudio, en el trabajo conjunto se realiza el crecimiento íntegro y profesional de una compañía. Esta etapa, estrechamente vinculada a la siguiente, al propio espectáculo, que es el momento de verificación de la labor personal delante de los colegas y del público, en conjunto con las fases de la preparación previa y de la reflexión posterior de cada integrante, forman el sentido principal de las prácticas profesionales.

A continuación, partiendo de la experiencia y conclusiones de este capítulo, pasamos al estudio de la puesta en escena del ballet neobarroco de Valentina Turcu y Leo Mujić *Las amistades peligrosas* que tuvo lugar en la Ópera Nacional Eslovena en Maribor (2014) e intentaremos profundizar las líneas de investigación trazadas y añadir otras tantas nuevas.

3 La puesta en escena del ballet neobarroco

Las amistades peligrosas

3.1 El anteproyecto

3.1.1 El contexto histórico y artístico

3.1.1.1 *El nacimiento del teatro coreográfico en el territorio de ex Yugoslavia¹*

EN COMPARACIÓN CON OTROS PAÍSES europeos, el desarrollo del arte coreográfico profesional en el territorio de ex Yugoslavia empieza mucho más tarde, a finales del siglo XIX y principios del XX. Así, en Zagreb, entre los años 1870 y 1890, actuaban los bailarines extranjeros que en ocasiones montaban escenas dancísticas para los espectáculos de ópera que se representaban en el teatro local. En el 1894 fue creada una pequeña compañía de ballet que además de intervenir en las óperas consiguió montar varias piezas coreográficas. En la cartelera teatral, junto a las primeras obras nacionales, figuraban también los conocidos ballets de repertorio clásico como *Coppelia* (1895) y *Giselle* (1897). En el Teatro Nacional de Belgrado, que se inauguró en 1863 con una compañía dramática, también solían actuar numerosos grupos de ballet extranjeros.

El teatro popular en Ljubljana comienza su historia en 1867: los artistas dramáticos interpretaron danzas en los espectáculos y posteriormente formaron una pequeña compañía de ballet que participaba en las óperas. Después de la constitución del estado yugoslavo en 1918, el conjunto ljubljense estaba realizando su actividad artística bajo la dirección del *ballet master* checo V. Vlček y en el 1919 representó su primer espectáculo.

Hay que señalar que entre los años 1920-1930 el ballet yugoslavo se encontraba profundamente influido por el arte coreográfico ruso. En aquella épo-

1 Los datos históricos de este apartado proceden de la Enciclopedia Ballet (Grigovich, Vanslov, 1981, pp.607-609).

ca en Zagreb trabajaba Margarita Froman, la conocida bailarina, pedagoga y coreógrafa moscovita, participante de las Temporadas Rusas de S. Diaghilev. Junto a su hermano Max Froman, creó una de las primeras escuelas de ballet en esta ciudad; la gestión artística y la aparición de los ballets tanto nacionales como clásicos en el repertorio del teatro también fueron relacionadas con su nombre. La responsabilidad pedagógica en Belgrado se encontraba en las manos de la artista rusa E. Poliakova; los conocidos maestros B. Kniazev, B. Romanov y N. Kirsanova, además de Margarita Froman, montaron aquí sus espectáculos. Al final de los años treinta la compañía del Teatro Nacional en Belgrado contaba aproximadamente con sesenta bailarines.

Durante la Segunda Guerra Mundial las compañías del país permanecían cerradas; sin embargo, después de la liberación de Yugoslavia, el gobierno empezó a subvencionar todas las formas de arte, casi en todas las repúblicas se abrieron escuelas de danza, se crearon nuevas compañías y conjuntos de la danza popular. Añadimos que los colectivos más importantes que se crearon después de la guerra fueron los de Novi Sad (1950), Maribor (1945), Skopje (1948) y Sarajevo (1950). En el mismo periodo surgieron las escuelas estatales de ballet en Belgrado (1947), Zagreb (1949), Rijeka, Ljubljana (1948), Skopje (1948), en Sarajevo y Maribor (1946), en Novi Sad (1947) y, más tarde, en Split (1968).

3.1.1.2 *El ballet del SNG Maribor*²

El Teatro Nacional Esloveno en Maribor, Slovensko Narodno Gledališče, es la principal institución cultural de esta ciudad y de toda la parte noreste de Eslovenia. Desde el momento de su establecimiento en 1919, el teatro tuvo un inmenso papel artístico y político en el desarrollo y preservación de la identidad nacional eslovena actuando, además, como un importante bastión de la lengua propia.³

Los primeros informes acerca de las actividades teatrales y dancísticas en Maribor datan de finales del siglo XVIII, según comunica en sus crónicas

2 Los datos históricos de este apartado proceden de las crónicas del ballet esloveno de H. Neubauer (1997; 1999; 2009).

3 La historia del teatro está ampliamente representada en los numerosos documentos, crónicas, memorias, estudios, monografías históricas y varias ediciones especiales dedicadas a los aniversarios y otras fechas importantes.

del ballet esloveno H. Neubauer (1997; 1999; 2009). Entonces empezaron a llegar las familias teatrales extranjeras que incluían en sus funciones también danzas y, de esta manera, poco a poco iban constituyendo la vida teatral en la ciudad. W. Taufar (1982) en su tesis menciona acerca de la gira del ballet milanés en 1840; también estaba de gira el grupo húngaro de Vester Sandor con las pantomimas *Die Mueller* y *Lucifer und der Paechter*. En 1852, en el nuevo edificio teatral se representaron óperas y veladas de las danzas populares; a finales del siglo XIX, actuaban los grupos de von Radler y R. Frink con los ballets *Ein polnisches Madchen*, *Puppenfee* y *Wiener Waltz*. En 1909 en Maribor fue constituida La Sociedad Dramática que preparaba los espectáculos nacionales: algunos de ellos, con cantos y danzas. Más adelante, en 1919, por la iniciativa de esta Sociedad, en la ciudad se organizó el Teatro popular, Narodno gledališče.

El primer espectáculo tuvo lugar el 27 de septiembre del mismo año: se representó la pieza *Tugomer* de Josip Jurčič bajo la dirección escénica de Hinko Nučič, que fue el primer director artístico del teatro y del conjunto dramático. Desde entonces y hasta el momento presente, el teatro tuvo noventa y tres temporadas regulares y permaneció cerrado solamente en el periodo de la Segunda Guerra Mundial entre 1941-1945. Según los datos de la monografía conmemorativa del nonagésimo aniversario del SNG Maribor (Ravnjak, 2009), desde 1919 al 2009 se produjeron 1514 estrenos: de ellos, 961 fueron drama, 456 ópera y 97 ballet. Mientras que la compañía dramática funcionaba todas las temporadas, el grupo operístico mantenía su actividad periódicamente y tenía un permanente conjunto artístico entre 1922 y 1928 y, más tarde, a partir del 1945. Antes de 1941 los participantes del coro, solistas de ópera y los actores bailaban en los espectáculos dramáticos, en las óperas y en las operetas cuando se les requería. Entonces en el repertorio teatral había solamente una obra dancística, la pantomima *Možicek* (*El marido*) de Jocij Ipavec montada en abril del 1926. Las ocasionales representaciones coreográficas de los grupos que estaban en Maribor de gira y los esfuerzos de los solistas autónomos suplieron la ausencia del colectivo permanente. Sin embargo, la propia compañía no fue creada hasta el año 1945.

Inicialmente, las actividades del nuevo conjunto consistían en la colaboración en los montajes de ópera. No obstante, la primera directora artís-

tica del conjunto, la conocida solista del ballet ljubljanesa Marta Remškar, en 1946 montó la primera representación independiente de ballet, en la que fueron interpretados algunos fragmentos dancísticos de las óperas del repertorio, *suite* de *El Cascanueces* y varias composiciones con la música de F. Schubert, P. Chaikovski y S. Rakhmaninov. El espectáculo tuvo un enorme y merecido éxito y se convirtió en un punto importante en el desarrollo del ballet esloveno.

En 1947 cambia la dirección artística de la joven compañía: en vez de Marta Remškar que volvió a Ljubljana, empieza su labor Petr Golovin Gresserov, el conocido maestro-repetidor y coreógrafo. Este mismo año al grupo se unen bailarines y pedagogos Max y Irena Kirbos y empiezan su importante labor formativa y artística. Otro evento significativo de esta época fue la apertura de la Escuela Estatal de Ballet que bajo la dirección de P. Golovin se convirtió en una verdadera institución profesional y potenció el interés por el arte dancístico en la ciudad. Muy pronto, en el año 1950, los primeros discípulos presentaron resultados de su labor en una serie de actuaciones.

En aquella época, el conjunto colabora estrechamente en los montajes de ópera y participa en *Fausto* de Ch. Gounod, *La Sirena* de A. Dvorak y otras obras. Por iniciativa de P. Golovin y M. Kirbos se montan varias galas del ballet clásico bastante notables en el sentido artístico. El repertorio se enriquece con *La noche de Valpurgis*, *Peer Gynt*, *Las danzas polovtsianas* del *Príncipe Igor*, *Schekherazada* y *El Capriccio Español* de N. Rimski-Korsakov; además, al público mariborensa se le presentan dos conocidas joyas coreográficas: *L'espectre de la rose* de M. Fokin y *L'Après-midi d'un Faune* de V. Nizhinski. Acorde a las memorias de Borut Hanzič, uno de los primeros bailarines de la compañía, los artistas aprendían la profesión mientras ensayaban: trabajaban muy duro y sin clasificaciones, eran muy curiosos. En comparación a los estándares actuales, tuvieron que desarrollar su labor diaria en condiciones muy discretas: no tenían ni zapatillas, ni *maillot*, ni toallas, ni una bonita sala de ensayo; tampoco cuartos de baño con duchas. Sin embargo, avanzaban mucho y, aunque no les salían algunos pasos o piruetas, seguían cultivando sus cuerpos y el público los quería (Neubauer, 2009, p.115).

En enero de 1951, Peter Golovin celebró el vigésimo quinto aniversario de su actividad artística con la puesta en escena de la ópera *Fausto*, pero muy pronto tuvo que dejar la compañía y la escuela de ballet en las manos de M. Kirbos: la negativa situación política le hizo huir del país urgentemente.

Sin embargo, la vida artística en el teatro seguía su rumbo y en febrero de 1951 fue estrenada *Coppelia* de L. Delibes, el primer ballet de varios actos. En los papeles centrales destacaron I. Kirbos y M. Cepelnik, M. Kirbos, A. Likovec, A. Duh y otros artistas. Durante la misma temporada el espectáculo fue representado en veinte ocasiones y demostró tanto el crecimiento y cierta madurez del joven colectivo, como su disponibilidad de afrontar las más complicadas obras del repertorio mundial.

Para las siguientes temporadas fueron elegidas *Puppenfee* de J. Bayer, *Apollon Musaget* de I. Stravinski y *El amor brujo* de M. de Falla; en 1953 al repertorio llegó *El lago de los cisnes* de P. Chaikovski, un escollo para cualquier conjunto de ballet. Aquella puesta en escena fue apreciada por los críticos y encontró una cálida recepción del público: bailaban los mejores solistas de la compañía, I. Kirbos, S. Miler, A. Likavec, V. Verdnik, M. Likavec y K. Kočka. La tercera parte de los cuarenta y seis participantes la formaron los discípulos de la escuela de ballet: esta tradición del imprescindible valor profesional y artístico se desarrolló con el tiempo y sigue presente en la actualidad.

El período cronológico desde el otoño del 1953 hasta 1970, definido por H. Neubauer como “rotación de los jefes de ballet” (Neubauer, 2009, p.118), tuvo sus lados tanto positivos como negativos en la trayectoria creativa de la compañía. Después de que M. Kirbos fue destinado al otro teatro, la dirección artística estaba en las manos de I. Kirbos, su esposa (1953-1954); en febrero de 1954 Fran Horvat montó el gran ballet folclórico *La leyenda de Okhrid* de S. Hristič, que entusiasmó tanto a los críticos como a la sociedad urbana.

En las próximas temporadas la compañía fue dirigida por Radomir Milošević (1954-1955) y Jitka Ivelja, que en marzo del 1956 montó *La fuente de Bakhchisaray* de B. Asafiev. Este acontecimiento contribuyó notablemente al crecimiento creativo del colectivo igual que la puesta en escena

de *Francesca da Rimini* con la música de P. Chaikovski y la renovación del *Capriccio Español* de N. Rimski-Korsakov, las dos obras admiradas por los artistas.

Bajo la dirección de Anka Lavrač en la temporada 1958-1959 la compañía presentó el ballet *Čajna punčka* del coreógrafo esloveno H. Neubauer; más adelante, el ballet mariborense encabezó Iko Otrin (1959-1964). En el siguiente período de tiempo, hasta la temporada 1970-1971, cuando volviera Iko Otrin para tomar la dirección artística durante los próximos quince años, el ballet encabezó el primer solista Albert Likavec en estrecha colaboración con el ljubljánense H. Neubauer, que presentó en el escenario de la ciudad varias obras suyas.

Es interesante, que a pesar de todas las inestabilidades tanto institucionales como artísticas y después de largos debates acerca de la necesidad de los dos teatros en Eslovenia, en el año 1967 el teatro de Maribor obtuvo el estatuto de teatro popular (igual que el teatro de Ljubljana un año antes) y fue nombrado Ópera y Ballet SNG Maribor.

Bajo la dirección artística de Iko Otrin entre los años 1970-1984, la compañía presentó trece ballets de varios actos y tres obras coreográficas breves. Todo fue puesto en escena por el propio I. Otrin, menos el estreno de *Romeo y Julieta* de S. Prokofiev, que fue ofrecido por H. Neubauer en 1972. En esta época se destacaron los talentos escénicos de Olja Ilič, Ljiljana Keča Rošker, Edi Dežman, Erika Sernec Safran, Bojana Fišer Hinteregger, Ruža Teglaši, Ivanka Matlas Atanasovski, Mladen Atanasovski, Emil Kos, Drago Jazbec, Janez Sinič y Toni Canjko.

Sin embargo, el conjunto de bailarines seguía siendo poco numeroso. Por lo tanto, con el fin de ampliar las posibilidades artísticas del colectivo, para cada estreno se invitaban los solistas de otras compañías, en particular, de Zagreb, y con menos frecuencia de Ljubljana. Además, la compañía admitía nuevos miembros de diferentes partes de Yugoslavia. Cabe añadir, que cada temporada se presentaba una obra coreográfica nueva; también una popularidad especial lograron las galas de ballet, compuestos por las miniaturas dancísticas contemporáneas y fragmentos del repertorio clásico. Entre los estrenos más relevantes de este periodo destacaríamos *La Fille mal gardée* (19 de febrero de 1971), *Coppelia* (12 de octubre de 1971) y el

famoso ballet *Don Quijote* (8 de noviembre de 1974), que fue un verdadero reto profesional para la compañía. Les seguían *La Sílfi* de H. Loevenskold con Olja Olič y Edi Dežman como intérpretes de los papeles principales; el ballet *La Creación del mundo* del compositor soviético Andrey Petrov, las clásicas *Giselle* (23.11.1979), *El Cascanueces* (11.12.1981), *La Cenicienta* (21.12.1984) y unos ballets creados por los compositores eslovenos.

Los últimos quince años del siglo pasado el ballet de SNG Maribor fue dirigido por Edi Dežman (1985-1993) y Liljana Keča Rošker (1993-1997); a partir del 1997 la dirección artística del conjunto encabezó Stane Jurgec, también el jefe de la Ópera y director administrativo del teatro. Hay que señalar que el esfuerzo y la labor profesional de este gran artista y administrador jugaron un papel fundamental en la subsiguiente historia del colectivo.

Entre los importantes acontecimientos artísticos de este período destacaríamos la quinquenal colaboración del colectivo con el conocido coreógrafo Wazlaw Orlikowski (1920-1995) que llegó a Europa al final de la Segunda Guerra Mundial huyendo con un pequeño grupo de bailarines de la Rusia estalinista. Este distinguido artista, ex alumno de la prestigiosa escuela teatral leningradiense, creador de varias compañías en Suiza y Alemania, apreciado coreógrafo y director escénico, también dejó su significativa huella en la vida cultural de Maribor.

W. Orlikowski llegó a Maribor en 1987. *La fuente de Bakhchisaray* y *Peer Gynt* tenían mucho éxito, se estableció un buen contacto creativo con Graz, había muchas giras. Orli solía trabajar los detalles: la expresividad de los gestos, las miradas, absolutamente todo; un espectáculo se ensayaba dos-tres meses hasta la perfección. De esta manera, los detalles entraban en la mente para siempre. Era un verdadero maestro, hablaba ruso y alemán, usaba francés para la terminología de la danza, escrupulosamente esculpía cada personaje. No sabíamos nada ni de su infancia ni de los años de ocupación nazi en la antigua Unión Soviética. Orlikowski logró unir la tradición clásica rusa con la tradición europea. Su *Cascanueces* en el escenario antiguo era increíble, muy dulce, el segundo acto representaba una verdadera confitería austríaca vienesa. (P. Krajnc, comunicación personal, 10.12.2011. APAVN85017)

Como narra M. Tarbuk, el conocido director de orquesta y colaborador del maestro en los años noventa, el método de W. Orlikowski era “el estado de su mente”: el coreógrafo solía plantear sus proyectos hasta los minúsculos detalles, su trabajo siempre se basaba en la partitura original. Tenía unas ideas perfectas sobre absolutamente todo lo que iba a ocurrir en el escenario hasta la textura del vestuario (M. Tarbuk, comunicación personal, 05.01.2015. APAVN850078).

Orli sabía meterte al trabajo, como nadie. Impresionaba su maestría en hacer el espectáculo con todo el mundo, con los solistas y el cuerpo de baile, con los figurantes, con los alumnos de la escuela. Dominaba cualquier trabajo teatral, elaboraba el decorado y cosía los trajes, amaba la gente, teatro, después del ensayo le gustaba sentarse y charlar un rato. Atraía a los actores de manera absolutamente mágica, siempre hablaba sobre los espectáculos y muy poco sobre sí mismo. Trabajaba hasta el último momento, murió trabajando. Le gustaba repetir que los artistas son flores maravillosas, vespertinas y cada uno necesita un trato particular. Trabajaba con cada uno, desarrollaba y sacaba todo lo que necesitaba en cada momento, era un verdadero líder, ajeno de influencias. Le encantaba buscar el personaje, el tipo actoral, era muy expresivo, con muchas personas colaboró durante largos años. No venía al estudio preparado cien por cien: la búsqueda creativa se realizaba junto a los actores, cogía muchas cosas de ellos. Su vida fue atada al teatro, no había otra. Maribor pertenecía a uno de sus lugares favoritos, aquí le apreciaban mucho. Siempre había un espectáculo alrededor de Orlikowski, este hombre sabía hablar con cada uno en su idioma, fue una verdadera estrella.

El coreógrafo frecuentaba en el taller del vestuario, cortaba, corregía, seleccionaba. Acerca de su vida privada hablaba poco, solamente recordaba a su madre; el lado cotidiano no tenía importancia para él. Fuera del teatro se encontraba perdido, vivía al día, en las cuestiones cotidianas le ayudaba gente como Crista Höller. (M. Krasnova, comunicación personal, 05.12.2011. APAVN850014)

Añadimos que W. Orlikowski nunca era capaz de trabajar rápidamente. Acorde a las memorias de sus colegas y a las propias revelaciones del coreógrafo, el limpiaba cada escena y cada fragmento de sus obras como si fuera un relojero. Estuvo convencido de que la coreografía siempre destapa el

carácter de su creador y seguía el ensayo después de asegurarse que cada detalle saliera perfectamente (Orlikowski, 1998).

Tal vez, después del aclamado estreno de *La Fuente de Bakhchisaray* de B. Asafiev (1987), marcado por una brillante interpretación de Marin Turcu, Liljana Keča, Maja Srbljenović Turcu y Edi Dežman, tanto los artistas como el público se dieron cuenta de que empezara la época de los grandes cambios y verdadero crecimiento profesional y creativo del pequeño colectivo regional. Las siguientes producciones de W. Orlikowski, *El Cascanueces* (1989) y *Peer Gynt* (1990), recibieron supremas alabanzas de la crítica y la más sincera admiración por parte de los espectadores.

En este lapso de tiempo a la compañía se adjuntan ya mencionados artistas zagrebeños Marin Turcu y su esposa Maja Srbljenović Turcu, la expresiva Marina Krasnova de Kiev, destacan los jóvenes talentos de Alenka Ribič y Tanja Baronik, recién graduadas de la escuela de ballet mariborense. Con frecuencia actúan los bailarines croatas Vesna Butorac y Svebor Sečak; a continuación, llegan unos nuevos miembros del colectivo cuyo destino sería llevar la compañía al reconocimiento internacional: Edward Clug, Sergiu Moga, Valentina Turcu y Antón Bogov.

Las posteriores temporadas fueron marcadas por la importante colaboración del grupo con los maestros rusos Kaleria Fedicheva y Valery Panov; en 1995 se representó la nueva versión de *Romeo y Julieta* coreografiada por el estoniano Tiit Härm y protagonizada por el recientemente contratado bailarín ruso Anton Bogov. Una notable subida del nivel técnico y artístico llegó gracias a las aportaciones del coreógrafo esloveno Janez Samez, que desarrollaba su carrera principalmente en Alemania y, también, del conocido *ballet master* ucraniano Valery Kovtun.

Al final de la temporada 1997-1998 Edward Clug presenta *Tango* (1998), encargado por el director del teatro S. Jurgec y creado en colaboración con Valentina Turcu recientemente regresada a Eslovenia después de su estancia en el Béjart Ballet Lausanne. Este temprano ballet del maestro rumano con la selecta música tanguera se convirtió en un sello artístico de la compañía desde el primer momento y sigue siendo uno de los más admirados tanto por los intérpretes como por el público durante muchas temporadas.

Añadimos, que los últimos estrenos del siglo xx, entre los que citamos *Giselle* de A. Adam, *El Lago de los cisnes*, *Francesca da Rimini* de P. Chaikovsky y *Carmen* de Bizet-Schedrin, montados bajo la dirección coreográfica de V. Kovtun, recibieron una apreciación más que discreta por parte de los críticos (Neubauer, 2009, p.131).

Es interesante que los veteranos teatrales definen la época de los años 90 como muy buena y positiva en la historia de SNG Maribor gracias a las personas que dirigían el teatro entonces. Uno de ellos era Tomaž Pandur (1961-2016), destacado director escénico esloveno, nacido en Maribor.

Durante sus siete años todo estaba bajo un control absoluto: tiempo de los ensayos, los espectáculos, el teatro era realmente usado. El escenario, los bastidores, las posibilidades de la maquinaria escénica, público participante, funcionaba todo. Había un buen balance entre la ópera y el drama; el nivel artístico de las representaciones se enriqueció notablemente, se acercaba mucha gente del extranjero, de Ljubljana; luego todo cayó en recesión: los espectáculos, interesantes para el público, desaparecieron. (P. Krajnc, comunicación personal, 25.06.2014. APAVN850034)

Según resume H. Neubauer (2009), durante estos últimos quince años del siglo xx fueron representadas diez obras coreográficas de varios actos y dieciséis proyectos breves; el repertorio fue muy variado, desde las obras clásicas hasta los montajes modernos; además, dos proyectos basados en la danza española. Sin embargo, entre los años 1987 y 2002 no se produjo ningún ballet con la música eslovena, tampoco colaboraron los coreógrafos nacionales.

Las primeras temporadas del siglo xxi se destacaron por variados estrenos e interesantes colaboraciones con diferentes coreógrafos como V. Litvinov, M. Farič, M. Androletti, M. Turcu y V. Kovtun.

En 2002 Edward Clug presentó su segundo proyecto *Lacrimas* que fue distinguido por los críticos como “el mejor evento coreográfico contemporáneo de la temporada” (Neubauer, 2009, p.132) y galardonado con el premio de la Asociación eslovena de los profesionales de ballet. A partir de la temporada 2003-2004 el joven coreógrafo se convierte en el director artístico del ballet SNG Maribor.

Más adelante, *Zorba El Griego* (2004) de Mikis Theodorakis escenificado por Lorca Massine, el hijo del famoso coreógrafo de las Temporadas

Rusas L. Massine, y *La Bella Durmiente* (2004) de P. Chaikovski presentada por el croata Dinko Bogdanič tuvieron un gran éxito. Otra obra de E. Clug, la breve pieza coreográfica *Radio & Juliet* (2005) para seis bailarines y una bailarina basada en la música del grupo inglés *Radiohead*, vuelve a ser todo un éxito y se convierte en el sello representativo tanto del creador como de la compañía.

En las posteriores temporadas tuvieron lugar varias puestas en escena de diferente éxito público y distinta apreciación por parte de los críticos. La cartelera clásica representó tradicionales *El lago de los cisnes* (2005), *La Cenicienta* (2007) en versiones coreográficas de V. Litvinov y *El Cascanueces* (2008) del canadiense D. Nixon. El repertorio contemporáneo despliega en los flamantes desarrollos de E. Clug *Arhitektura tišine* (2006), en el primer gran proyecto de Valentina Turcu *La Callas* (2007) y en el ballet del croata Staša Zurovac *Wozzeck* (2009) basado en el drama de G. Büchner y música del compositor macedoneo Marjan Nečak.

La gran satisfacción artística y profesional trajo al colectivo la colaboración con Rafael Avnikjan, conocido *ballet master* y pedagogo armenio que presento en Maribor dos joyas clásicas: *La Bayadère* en 2009 y *Giselle* en 2010. Más adelante llegó una brillante versión escénica del *Don Quijote* (2011, K. Novogrodski); *La Fille mal gardée* (2013, V. Derevianko/P. Belli); *Corsario* (2016, A. Leimanis) y *La Sílfi* (2017, K. Elver sobre A. Bournonville). Las frescas tendencias contemporáneas florecen en *Romeo y Julia* (2012), *Carmen* (2014), *Eugenio Onegin* (2016) de V. Turcu, *Las amistades peligrosas* (2014) de V. Turcu y L. Mujič, además de los exitosos proyectos de E. Clug *La consagración de la primavera* (2012), *Stabat Mater* (2014) y *Peer Gynt* (2015), *Leva desna, leva desna* (2018, A. Ekman, E. Clug, G. Žmavc) que fueron presentados en los prestigiosos festivales internacionales como *Dance Open* en la ciudad de San-Petersburgo, Dubrovačke ljetne igre en Croacia, en el Festival de verano en Ljubljana y en el Festival Hispanoamericano del Arte Teatral en Bogotá.

Las personalidades artísticas que mueven la actual historia de la compañía representan diferentes escuelas, países y nacionalidades:

Tener aquí un colectivo internacional es un gran privilegio, una circunstancia muy positiva. Cada uno lleva un trocito de su patria y de su ciudad, pode-

mos observar la feliz convivencia de diferentes escuelas y mentalidades. Hace cuarenta años no había nada, la compañía no era profesional. Ahora es una mezcla de energías y, gracias a los extranjeros, el SNG Maribor se conoce en el mundo. (P. Krajnc, comunicación personal, 11.05.2015. APAVN850107)

Uno de los grandes problemas, según opinan los miembros de la compañía, es poca coordinación entre los departamentos y secciones teatrales; además, el proceso de creación de los nuevos espectáculos se obstaculiza por la imposibilidad de contratar nuevos bailarines. Sin embargo, a pesar de las dificultades económicas, los jóvenes intérpretes participan en los concursos internacionales, famosos festivales y giras artísticas. Mencionamos que la colaboración de los prominentes solistas, coreógrafos, escenógrafos, directores de orquesta y diseñadores del vestuario en los eventos del SNG Maribor contribuye al crecimiento del prestigio internacional del colectivo.

Un papel especial en este movimiento sin duda pertenece al éxito personal y artístico del director de la compañía de ballet, Edward Clug, uno de los coreógrafos más interesantes en el panorama europeo actual. El destino teatral y creativo del maestro está estrechamente relacionado con los destacados artistas eslovenos cuya influencia definió su posterior búsqueda creativa y el estilo particular.

Formado académicamente en Rumania, su país de origen, E. Clug estaba “obsesionado con M. Baryshnikov, bailaba el *Don Quijote* y aquello fue el límite, ya no sabía qué más pudiera hacer” (E. Clug, comunicación personal, 10.05.2015. APAVN850103).

Inesperadamente, el gran director escénico Tomaž Pandur le ofreció crear la coreografía para su nueva producción, el *Babilón*. En aquel momento el joven artista no tenía ninguna experiencia, pero decidió aprovechar la ocasión y empezó a trabajar con la música del compositor esloveno Goran Grogič.

Empecé desde cero. Me creaba a mí mismo una u otra vez, trabajaba duro y coreografiaba mucho. Recuerdo que fui muy estricto con los bailarines en los momentos de compartir mis ideas. En 1996 hice el *Babilón* y se me abrió la caja de Pandora: fue infectado por la creatividad, deseaba crear más y más. (E. Clug, comunicación personal, 10.05.2015. APAVN850103)

Uno de los momentos favoritos del coreógrafo es compartir sus conceptos con los bailarines de la compañía e interacción con ellos; el maestro define la atmósfera en sus ensayos como “laboral, amistosa, incluso familiar”, le gusta ser “auto irónico” y disfrutar de cada momento en el estudio de ballet. El espectáculo, según E. Clug, es “el momento de compartir las ideas: los actores realizan la conexión entre el público y el autor, y, por supuesto cada nueva función es una creación nueva para todo el elenco” (E. Clug, comunicación personal, 10.05.2015. APAVN850103).

Añadimos que el papel cultural de la compañía del SNG Maribor es enorme tanto en la ciudad como en la región. A pesar de todas críticas institucionales y de organización, dirigidas a las secciones administrativas, de *marketing* o de la producción, fallos en el existente sistema de contratación, pocas posibilidades para el desarrollo profesional, edad de jubilación, las características del potencial artístico de la compañía, según la opinión de los especialistas, son muy altas.

La compañía se compone de gente muy diferente, es muy individual; no es grande, no es joven, pero es un fenómeno en el sentido colectivo, nosotros estamos juntos, cada uno se preocupa por el otro. Hay muchas compañías donde cada uno baila para su propia persona y en este caso el público no recibe nada. Al contrario, la compañía de ballet del SNG Maribor en cualquier situación, incluso, la más nefasta, hace arte de verdad, y esta circunstancia, probablemente, es debida a que las relaciones entre los artistas son muy cercanas. (V. Turcu, comunicación personal, 17.12.2014. APAVN850075)

Actualmente, el Teatro Nacional Esloveno en Maribor es una de las mayores instituciones culturales y artísticas del país y está organizado en las unidades de ópera, ballet, drama, orquesta sinfónica, coro y festival del arte teatral Borštnikovo Srečanje. Además, la institución posee los propios gremios y talleres técnicos profesionales, capaces de enfrentarse a cualquier reto artístico; los departamentos administrativos dirigen el funcionamiento del compuesto organismo teatral, trabajan con el público, organizan giras, conciertos, galas y otras actividades culturales.

El actual edificio teatral cuenta con varios espacios artísticos: el pequeño y acogedor escenario llamado “antiguo”, el lugar de las funciones del drama; el “nuevo escenario”, dónde se desarrollan las actividades del ba-

llet y ópera, también es lugar de los conciertos sinfónicos y de los proyectos internacionales; el escenario de cámara y una lujosa Kazinska Dvorana, la sala destinada a los conciertos de cámara y fiestas teatrales.

Cabe mencionar que el teatro está financiado por el estado y tiene una compañía estable. La mayoría de los empleados tienen contrato fijo; una cantidad limitada de los bailarines, cantantes y músicos obtienen un contrato “honorario” que se renueva todos los años. Invitados especiales como directores de orquesta, directores de escena, coreógrafos, maestros-repetidores de ballet, solistas de ópera o de ballet, diseñadores del vestuario y escenógrafos se contratan para una concreta puesta en escena, una serie de conciertos o espectáculos.

Todas las secciones artísticas, ópera, ballet y drama, mantienen el repertorio básico que se enriquece todos los años por ocho estrenos en la sección del drama, cuatro en la ópera y dos en el ballet. Además de acompañar a los espectáculos, la orquesta teatral lleva una amplia actividad concertista. Los reconocidos eventos artísticos durante las fiestas de Navidad, programas sinfónicos y de cámara con participación del coro y conocidos solistas reúnen a los numerosos admiradores de las artes escénicas no solamente del propio país sino también de los vecinos Croacia y Austria. Mencionamos también unos proyectos infantiles que empezaron a evolucionar desde hace unos años: los ballets *Peter Pan* y *Cipollino* en coproducción con el Conservatorio de música y danza y la ópera *El gato con botas* ya han ganado sus jóvenes espectadores.

3.1.2 El tándem coreográfico Valentina Turcu/Leo Mujič y la idea del ballet *neobarroco Las amistades peligrosas*

3.1.2.1 *Las trayectorias artísticas*

Valentina Turcu nació en la ciudad croata de Zagreb, en la familia de conocidos bailarines, solistas del teatro local, Maja Srbljenović y Marin Turcu. No fue sorprendente que la niña descubriera su pasión por la danza a una edad temprana, pasando horas y horas entre los bastidores y viendo clases y ensayos en la sala de ballet. Con sólo tres años Valentina bailaba con cualquier música, sobre todo delante de los invitados de casa, y cuantas más personas la observasen, más se inspiraba todavía. Entonces, los pro-

fesionales aconsejaron cultivar este talento fenomenal y la niña recibió las primeras lecciones de danza en los grupos infantiles dirigidas por su padre (M. Turcu, comunicación personal, 02.07.2014. APAVN850048).

Asimismo, le encantaba observar el trabajo de los actores, ver el nacimiento de los nuevos espectáculos y frecuentar en los talleres teatrales que se dedicaban a los decorados y vestuario. El gran coreógrafo y director escénico Wazlaw Orlikowski, mencionó el nombre de Valentina Turcu en sus memorias definiéndola como “una promesa del ballet yugoslavo” (Orlikowski, 1998, p.40); la solía llamar “mi asistente”, puesto que la futura coreógrafa le seguía por todas partes.

Según rememora la propia artista acerca de aquellos tempranos años, Orlikowski no era su maestro exactamente, sino su primer coreógrafo profesional.

Crecí con él y el cultivó en mí unas emociones muy fuertes. Mis padres bailaban en sus ballets los papeles principales. Yo tenía cuatro-cinco años entonces, siempre estaba detrás de él y sabía cada paso en sus puestas en escena. Cuando alguien me preguntaba si quería ser una bailarina, yo contestaba que quería ser una coreógrafa. (V. Turcu, comunicación personal, 17.12.2014. APAVN850075)

Más adelante, el coreógrafo rumano Oleg Danovski, el director del ballet en el Teatro Nacional de Bucarest apreció el talento de Valentina y aconsejó a los padres que le ayudaran y guiaran su desarrollo creativo. Al principio, había ciertas dificultades: la madre de la futura coreógrafa estaba en contra de que su hija repitiera este camino profesional tan duro. A la propia Valentina, a pesar de toda la pasión por la danza, le fue ajeno el ballet clásico con sus tutús, su disciplina y, más que nada, su estricto sistema. Finalmente, el padre insistió en la disciplina y en el sistema, le dio una sólida base profesional, los conocimientos del *pas de deux* y del repertorio académico.

A continuación, la familia Turcu se trasladó al esloveno Maribor donde Valentina se graduó de la Escuela municipal de música y ballet y empezó su carrera de bailarina en la compañía urbana teniendo, sin embargo, el sueño de grandes descubrimientos artísticos. Por lo tanto, su siguiente etapa profesional transcurrió en la Academia Rudra de Maurice Béjart y en el Béjart Ballet Lausanne, donde la joven artista perfeccionó las capacidades

para la danza moderna y enriqueció su repertorio bajo la dirección de uno de los grandes maestros del siglo xx. Aquel día de septiembre 1993, para entrar a la Academia se presentaron alrededor de 500 personas, pero M. Béjart la seleccionó a Valentina. “Jamás olvidaré aquel momento. Maurice se acercó a mí y dijo: “Eres precisamente lo que yo esperaba” (V. Turcu, comunicación personal, 17.12.2014. APAVN850075).

V. Turcu paso en la Academia Rudra los siguientes tres años y medio y empezó a trabajar en la famosa compañía. El gran coreógrafo dirigió su evolución y ayudó a descubrir su personalidad artística. El estudio de diferentes técnicas y el perfeccionamiento en los talleres de los destacados maestros como T. Gordon, G. Mayer, A. Plisetski, A. Bill, D. Hovard, S. Farell, P. Bausch, C. Carlson crearon su mundo y la modelaron plenamente. En relación acerca de aquellas experiencias la coreógrafa dice: “Béjart rompió todo aquello que sabía de ballet; en mi mente se instaló un nuevo sistema de pensamiento. Al entrar una vez al aquel universo ya no podías salir igual” (Turcu, 2014).

Sin embargo, las tristes circunstancias relacionadas con la muerte de su madre obligaron a la futura coreógrafa a volver a Eslovenia, donde a partir de 1997 continuó su carrera en el teatro de Maribor interpretando numerosos papeles en las obras del repertorio nacional, clásico y moderno. En aquella época, además de la actividad escénica, Valentina empezó asistir la labor coreográfica de Edward Clug y participó en sus proyectos *Tango* (1998) y *Lacrimas* (2004) que posteriormente recibieron numerosos elogios tanto del público como de la crítica. En 2005 la trayectoria dancística de la artista fue interrumpida por una grave lesión obtenida en el momento de la interpretación del papel del hada Carabosse en *La Bella Durmiente*, creado para ella por el coreógrafo croata Dinko Bogdanič.⁴

El primer gran proyecto de V. Turcu, *La Callas* (2007) al homenaje de la legendaria soprano griega, fue realizado con la técnica de pastiche y combinaba los recursos expresivos tanto de la ópera como del ballet. Numerosas miniaturas coreográficas adornaron el repertorio de los solistas de Maribor y fueron representadas en unas galas internacionales en Eslovenia

4 Es curioso que, en el mismo papel, se despidió del escenario la madre de Valentina, Maja Srbljenović-Turcu.

y fuera de sus fronteras. Sus *divertissements* y los diseños del movimiento escénico en las óperas *Lakmé*, *Carmen*, *La Bohème*, *Die Fledermaus* y *Les contes d'Hoffmann* en el SNG Maribor los críticos apreciaron como “frescos, sorprendentes, excepcionales en el sentido estilístico e interpretados con una gran precisión musical” (Programme booklet 66th Dubrovnik Summer Festival, 2015).

En el escenario dramático Valentina diseñó el movimiento escénico y coreografió danzas para un sinfín de piezas, como *Las amistades peligrosas* de C. Hampton; *Hamlet*, *La Tempestad*, *Henry IV* y *Qué desea* de W. Shakespeare; *Don Quijote* de M. Cervantes; *Drácula* de B. Stoker; *Bodas de sangre* de F. García Lorca; *Peer Gynt* de H. Ibsen, *Maestro y Margarita* de M. Bulgakov, entre otras tantas. Destacaríamos también sus proyectos escénicos conjuntos con la soprano inglesa Allison Bell en *Pierrot Lunaire* de A. Schonberg en Londres (2013), la creación *The Reader* basado en la obra de B. Schlink (la temporada 2011-2012) y participación en el International Stars of Ballet and Dance Project (2012).

Según observaciones de P. Krajnc, el veterano regidor escénico del SNG Maribor,

Valentina tiene una sensibilidad increíble, una tremenda posibilidad de observar, es enormemente musical. Siente profundamente mientras escucha; no toca instrumentos, pero pocos músicos sienten música como ella. Uno de sus dones especiales es llenar de diferentes sentidos los pasos muy básicos: este talento se reveló en sus primeras obras, garantizándole permanente éxito en el trabajo con los actores dramáticos. Valentina ha aprovechado de todos sus maestros: sus últimas obras tienen una directa influencia de Béjart; además, ha cogido la excelencia actoral de su madre y heredó la capacidad del trabajo duro de su padre, es una combinación perfecta. (Comunicación personal, 25.06.2014. APAVN850034)

Los numerosos premios de la artista incluyen la medalla de bronce en World Dancing Competition Nagoya en Japón; su pieza coreográfica *Rosemary* fue proclamada por el jurado de Slovene Ballet Dancers Competition en 2007 como la obra más original. La Asociación Eslovena de Artistas de Ballet (DBUS) galardonó a la coreógrafa con la siguiente mención:

Valentina Turcu consiguió un nivel muy alto de consciencia y madurez teatral por dominar su baile y la profunda expresión interpretativa, enriqueció nuestros escenarios con su personalidad carismática. Su lenguaje corporal simplemente abre una nueva comprensión del arte dancístico mientras su trabajo es el resultado de una prolongada experiencia, vasto conocimiento y una completa dedicación a su vocación. (Programme booklet 66th Dubrovnik Summer Festival 2015)

Entre las más aclamadas obras de Valentina Turcu en los años posteriores podríamos nombrar *Carmen* de G. Bizet-R. Schedrin y el raveliano *Bole-ro*, creadas en el Teatro Nacional Croata en Split. En el año 2012 V. Turcu montó una singular versión de *Romeo y Julia* en su compañía natal, SNG Maribor, por la que obtuvo uno de los más prestigiosos premios profesionales de su país. A continuación, este proyecto fue representado en el sesenta y cuatro Festival de Verano en Dubrovnik, puesto en escena en el Teatro Nacional de Letonia en Riga (2014) y, un año más tarde, en el Teatro Metropolitano de Metz en Francia. Entre los recientes proyectos de la coreógrafa citaríamos *Eugenio Onegin* (SNG Maribor, 2016) y *Don Juan* (Teatro Nacional de Letonia en Riga, 2017) y *Muerte en Venecia* (HNK Zagreb, SNG Maribor, 2018).

En febrero de 2018, por la destacada contribución en las Artes Escénicas, Valentina Turcu ha sido galardonada con el prestigioso premio cultural esloveno *Prešernova Premija*.

Leo Mujić nació en Belgrado, la antigua capital yugoslava. En aquel momento, su padre, dedicado a la psicología, fue uno de los especialistas más reconocidos en el país y también, el terapeuta familiar. Su madre, maestra de profesión, además, colaboraba en la adaptación de niños. El pequeño Leo quería bailar y empezó a estudiar la danza folclórica que, al final, no le pareció muy llamativa. Entonces, se inició en el ballet clásico y se quedó encantado: “fue muy difícil, pero interesante” (Mujić, 2016).

De los años en la Escuela de Ballet belgradiense L. Mujić guarda unos recuerdos especialmente gratos:

El método de mi profesora, gracias a una amplia experiencia profesional, combinaba muchas tendencias, además de la famosa escuela Vaganova rusa en la que fue formada. Tenía grandes conocimientos, era muy mu-

sical y suplantaba a los pianistas muy a menudo: para ellos fue bastante difícil seguir sus exigencias. (L. Mujić, comunicación personal, 13.08.2014. APAVN850053)

Más tarde Leo continuó su formación profesional en la Rudra Béjart en Lausanne, donde tuvo suerte de aprender las artes escénicas de los mejores maestros del mundo como D. Hovard, A. Plisetski, S. Messerer y además de diferentes estilos de danza, adquirió conocimientos de canto y teatro.

Al terminar sus estudios en la Rudra Béjart, L. Mujić se trasladó a Francia y muy pronto se convirtió en un artista independiente. Colaboró como bailarín con las compañías más renombradas de Europa e interpretó varias obras de los prestigiosos coreógrafos actuales como M. Béjart, A. Silvestrin, J. Godani, M. Donlon, J. Kilián, W. Forsythe, M. Ek, A. Miller, N. Duato y P. Decouflé. Como artista *freelancer*, Leo participó en las Galas Malakhov & Friends, Stars of the XXI Century en Toronto, World Stars en Budapesht, Annual Gala Concert en Dortmund y Stars of the Stuttgart Ballet Gala Concert.

A la edad de 26 años L. Mujić se convierte en coreógrafo y empieza a desarrollar esta actividad junto a la carrera dancística. Su coreografía para el Ballet Estatal de Berlín fue un comienzo dominante, cabe mencionar que en muchos proyectos su colaboradora y su musa fue Ilja Louwen.⁵ Asimismo, la creación de las coreografías para los conocidos solistas Tamáz Nagy en NDT, Aurelie Dupont en la Ópera de París o David Hallberg, el primer bailarín de ABT, marcan otra etapa importante en su trayectoria profesional. Entre los más interesantes y originales proyectos coreográficos de Leo Mujić se destacan *Traumgecront*, inspirado en la poesía de Rainer Maria Rilke y la música de J.S. Bach y P. Hindemith; *Orpheus-Saitenschlag* con la música de G. P. Telemann, D. Buxtehude y L. Hurt (Augsburg Ballet); también *Change Bach* con la música de J. S. Bach en el Teatro Nacional Húngaro en Pécs; *Glass House*, una pieza abstracta narrando vida en una sociedad cerrada, con la música de R. Shumann y P. Glass en el Ballet Nacional de Gyory; *Carmina Burana* de C. Orff en el Teatro Nacional Serbio en Novi Sad y el proyecto conjunto con la coreógrafa croata M. Kolar *Pour*

5 Bailarina y coreógrafa holandesa.

homme et femme, con la música de J.S. Bach en el Teatro Nacional de Rijeka (Croacia).

Añadimos que el artista mantiene un enorme interés por el ballet narrativo y cree que precisamente este género coreográfico puede responder a los desafíos de la modernidad. Así, surge el ballet inspirado en la poesía de Dobriša Cesarić *El silencio de mi selva* (2011) con la música de Anita Andreis en el Teatro Nacional de Zagreb. En el mismo escenario en la temporada de 2013/2014 tiene lugar la aclamada producción de *Anna Karenina* con la música de P. Chaikovski y S. Rakhmaninov y *Las amistades peligrosas* en SNG Maribor en colaboración con V. Turcu. Más adelante se asuman las propias versiones de *Schekherazade* en HNK Split y *Una noche de verano* en el Ballet Nacional de Rijeka (2015).

A partir de estos breves apuntes biográficos podemos apreciar semejanzas y diferencias en las trayectorias vitales y artísticas de nuestros coreógrafos y comprender ciertas tendencias y el carácter de las convicciones estéticas del tándem. En primer lugar, señalamos algunas de las influencias absorbidas en la infancia temprana y la importancia de la formación recibida. Así, V. Turcu, al crecer en la familia teatral y “viviendo teatro 24 horas” no ha tenido dudas en elegir su destino: la consciencia de la vocación coreográfica llega muy pronto. La fuerte base de la danza clásica y las nociones en la interpretación teatral, sembrados por los padres, además de la comunicación con grandes artistas, le permiten asumir las estéticas modernas de un modo singular y cultivar la extrema sensibilidad escénica y la inteligencia creativa.

Al contrario, el ambiente familiar de L. Mujić es distinto y sus primeros pasos profesionales no están definidos tan claramente. La búsqueda personal comienza experimentando con diferentes estilos de danza antes de definir su verdadero don artístico que más adelante se reflejaría en una expresión fresca y original, enfocada en la idea del cuerpo-instrumento e influida tanto por el ballet clásico como por la danza contemporánea además de unos estilos muy particulares. Tal vez, la extraordinaria sabiduría pedagógica del coreógrafo se hereda de la familia y tiene su lógica explicación.

3.1.2.2 Convicciones creativas

V. Turcu se auto identifica como “directora, escenógrafa y diseñadora” y la puesta en escena para ella es “una enorme responsabilidad, aunque de lejos puede parecer una tarea superficial que significa nada más que seguir la música y contar una historia” (V. Turcu, comunicación personal, 17.12.2014. APAVH850075).

Según definición de la creadora,

El arte coreográfico, el ballet, es la belleza universal y puede provocar en la persona que lo contempla unas sensaciones básicas, físicas, eróticas, llevarla al nivel metafísico. El único quién puede sugerir los sentimientos de esta índole es el *ballet master*, si es honesto, por supuesto. Los actores dramáticos pueden dar algunos efectos, cosas interesantes, pero no abren la puerta. El lugar del ballet en las artes teatrales actuales es muy significativa, es un género bello y ligero, a veces, turbulento, provocativo o meditativo. Es capaz de abrir los corazones, traer las emociones, provocar los bailarines entre ellos, los bailarines pueden provocar la historia que ocurre en el escenario, etc. (V. Turcu, comunicación personal, 17.12.2014. APAVH850075)

Como revela la artista, el proceso creativo empieza “en ella”: en la mente surge y poco a poco se visualiza la idea. A continuación, todo se aclara: la atmósfera general de la futura obra, colores, diseños, vestuario, escenografía, *mise en scenes*, música, el concepto. Se calcula absolutamente todo, se planifica la geografía escénica, de qué puerta aparecería un personaje u otro, etc. Este período de anteproyecto suele durar aproximadamente nueve meses: “Es un proceso muy profundo y bastante enfermizo, ayuda mucho apuntar ideas” (V. Turcu, comunicación personal, 17.12.2014. APAVH850075).

En la próxima etapa, los pensamientos relacionados con el diseño, con la dramaturgia y con las líneas de acción de cada personaje abandonan la mente de la coreógrafa. El subsiguiente trabajo transcurre en el estudio de ballet y consiste en la comunicación con los artistas. Al llegar este momento la coreógrafa suele tener el 75% del futuro espectáculo listo para plasmar en “la naturaleza de los bailarines y en sus talentos”. A menudo, aprovecha en su coreografía los movimientos que “les salen bien, aunque no sean sus

movimientos favoritos”; además, evidencia que los errores que cometen los artistas la llevan a unos descubrimientos y soluciones inesperadas, siempre le interesa escuchar opiniones y hacer algo juntos (V. Turcu, comunicación personal, 17.12.2014. APAVH850075).

La siguiente etapa es muy rápida: en cuanto termine la creación de los pasos, comienzan los ensayos escénicos. A partir de este momento, además de las cuestiones de la iluminación, la preocupan las interacciones de los intérpretes con los objetos escénicos. En esta fase del proceso, cuando los bailarines están distanciados unos cincuenta metros y se encuentran en el escenario, a la coreógrafa le llegan unas ideas extraordinarias:

En el estudio estamos demasiado cerca, el proceso del trabajo en la sala es muy íntimo, yo siento el dolor y el cansancio de mis artistas. A partir de los ensayos escénicos el sentido de la responsabilidad sube al nivel extremo. Durante los diez últimos días antes del estreno ya no siento tanta empatía con mis actores; ahora presto toda mi atención a la iluminación, cortinas, vestuario, orquesta, esto es el montaje. (V. Turcu, comunicación personal, 17.12.2014. APAVH850075)

Partiendo de esta fina descripción, podemos apreciar una interesante relocalización de las etapas creativas descritas en los apartados anteriores. En la primera etapa se juntan las fases de *preparación e incubación* y en la segunda coinciden momentos de la *verificación y elaboración*. La concluyente tercera etapa, según la experiencia de V. Turcu, es el momento de *insight* y de “unas ideas extraordinarias” que permiten finalizar el proyecto y llevarlo al estreno. Por otro lado, esta idea también se ajusta al esquema oficio-arte, mencionado por distintos coreógrafos: la parte del oficio corresponde al trabajo consciente y duro y las fases creativas se identifican como el arte. Además, a nivel de cada etapa se realiza el correspondiente ciclo creativo descrito por los psicólogos: preparación, incubación, inspiración y elaboración.

Según L. Mujić, una de las tareas escénicas más difíciles consiste en el modo de transmitir una historia y que el público no solamente entienda el contenido de la obra, sino también se dé cuenta del por qué el coreógrafo narra esta historia. Asimismo, se preocupa acerca de cómo expresar las vivencias que quiere contar: el modo, el estilo y la estética. El maestro intenta des-

pertar en sus bailarines la consciente manera de interpretar; cree en el talento innato y señala que el don más importante de cualquier artista es comprender que solo el talento es insuficiente para conseguir un resultado válido:

Muy a menudo tenemos que hacer algo que no nos gusta, hacerlo del mejor modo posible y perfeccionarse a uno mismo continuamente. El alto nivel profesional llega no solamente de las aptitudes físicas o condiciones psicológicas, sino de la propia decisión de mejorar día tras día. (L. Mujić, comunicación personal, 13.08.2014. APAVN850053)

Acorde a L. Mujić, el proceso creativo y el trabajo del coreógrafo depende de cada caso concreto, si es la obra narrativa, la propia historia o, simplemente un *pas de deux*. “Nuestro oficio no es solamente colocar diferentes cosas juntas, sino crear la arquitectura de alta calidad. Yo intento hacer una arquitectura “muy Gaudy”, muy rebuscada. Siempre depende, qué clase de edificio estás creando” (L. Mujić, comunicación personal, 13.08.2014. APAVN850053).

El análisis de estas dos experiencias confirma la idea del apartado anterior: por un lado, se presenta el método artístico teatral basado en una fuerte tradición con la necesidad de comprender el sistema del trabajo propio y, por el otro, se manifiesta un ejemplo de la creatividad coreográfica instrumental influida por las tendencias de la danza contemporánea, enfocada en la estética física y sensual del cuerpo.

3.1.2.3 Trabajo conjunto y el encargo del festival Dubrovačke Ljetne Igre

Valentina Turcu y Leo Mujić se conocieron en los años noventa mientras duraron sus estudios en la Rudra bejartiana. A continuación, se fueron por caminos separados y se reunieron de nuevo en el año 2010 en el Teatro Nacional de Zagreb, donde L. Mujić estaba montando *El silencio de mi selva* y V. Turcu colaboraba con el director croata Kreš Dolenčić en *Der Fliedermaus*. “Cuando escuché su voz que sonaba en otra sala, lloré de felicidad. Fuimos a comer e inmediatamente nació el primer proyecto conjunto”, recuerda la coreógrafa (Turcu, 2014).

Entre los exitosos proyectos del tándem destacaríamos *Carmen* (HNK Split 2011) y *Romeo y Julia* (SNG Maribor 2012), *Anna Karenina* (HNK Zagreb 2014) y *Las amistades peligrosas* (SNG Maribor 2014).

En el SNG Maribor la colaboración creativa de V. Turcu como autora de la dirección escénica, del concepto musical y de la coreografía y de L. Mujić, como el asistente de la coreógrafa y el maestro repetidor se observaba a partir del año 2012 en el proceso de la puesta en escena de una extraordinaria versión de *Romeo y Julia* con la música de Sergei Prokofiev. A continuación, en la Ópera Nacional Croata en la ciudad de Zagreb, se creó el ballet *Anna Karenina*, basado en la novela de Lev Tolstoi con la música de P. Chaikovski. En este caso, la coreografía fue compuesta por L. Mujić, la dirección escénica y el concepto musical ofreció V. Turcu. Una fresca versión de *Carmen* con la música de G. Bizet-R. Schedrin se representó en el Teatro Nacional de Split y, a continuación, se llevó al SNG Maribor donde recibió una notable recepción por parte del público y de la crítica.

Después del enorme éxito de *Romeo y Julia* en Dubrovačke Ljetne Igre en verano del 2013 llegó el encargo para la próxima edición del festival. Krešimir Dolenčić y Mladen Tarbuk, los responsables de la dirección artística del evento confiaron al tándem una pieza coreográfica relacionada con la idea barroca. V. Turcu no tardó en proponer el tema de *Las amistades peligrosas* acompañado con “una pequeña música barroca”. A su vez, L. Mujić apreció la posibilidad de hacer un ballet que no tenía ninguna partitura preestablecida como “muy interesante y excitante” (V. Turcu, comunicación personal, 26.05.2014. APAVN850025).

El trabajo sobre la trama y la búsqueda de la música comienza a finales del septiembre del 2013, la idea del *neobarroco* llega inmediatamente. “La película de S. Frears parecía grande y famosa, decidimos no bajar el nivel. A continuación, el espectáculo se dibujó en la mente y se transcribió en el papel, en colaboración con Leo se encontraron los pasos adecuados” (V. Turcu, comunicación personal, 26.05.2014. APAVN850025).

Según recuerdos de la coreógrafa, todo el mundo la preguntaba con qué clase de música se crearía el ballet: ella pensaba en las obras de Bach y Vivaldi, también, en las de H. Purcell: entonces le parecía que sus piezas sonarían de manera “distante y fresca” en el contexto de Laclos. Sin embargo, “esta música no cautivaba, después de tres-cinco minutos resultaba aburrida”. Además, el director del festival advirtió a los coreógrafos que no había presupuesto para la música en vivo: en total disponían de 10.000

euros para el escenario y 5.000 euros para el vestuario (V. Turcu, comunicación personal, 26.05.2014. APAVN850025).

A partir de estas condiciones previas se desarrolla la búsqueda de la forma artística y estilística de la futura pieza, se cuestiona el concepto musical, se detallan las particularidades de la dirección escénica, se precisan las posibilidades de crear un breve libreto teniendo de ejemplo las conocidas adaptaciones de H. Müller y Ch. Hampton, además de diferentes versiones cinematográficas.

Toda esta parte de trabajo estaba a cargo de V. Turcu mientras que la composición del texto coreográfico y los ensayos con los solistas y el conjunto se confiaron a L. Mujić.

Sin duda, toda la construcción posterior, todo el trabajo subsiguiente se basa en el concepto del *neobarroco*. A raíz de encontrar este término característico se aclaran los procedimientos de la puesta en escena, en particular, los principales puntos de partida para el concepto escénico, musical, plástico, coreográfico y visual.

El proceso de creación de la obra llevó aproximadamente un año, desde septiembre de 2013 hasta el día del estreno en Dubrovnik, 20 de agosto de 2014. La fase preparatoria duró alrededor de nueve meses. En este período fue creado el plan escénico, se apuntaron las principales ideas de la coreografía y del concepto musical. En colaboración con I. Kirinčić y A. Hranić se proyectó la escenografía y el vestuario, junto a A. Čavlek se esbozó la idea de la iluminación.

A partir del 27 de mayo de 2014 empiezan los intensos ensayos con el elenco del SNG Maribor que duran alrededor de cuatro semanas: en este período se crea el texto coreográfico, se monta la acción escénica, se precisan los rasgos característicos de cada personaje. Al mismo tiempo, en los talleres del teatro se elaboran el vestuario, los telones, los objetos del decorado y *atrezzo*. El propio montaje empieza a partir de la quinta semana de trabajo conjunto y, a continuación, la obra, aún sin terminar, se presenta delante de dos decenas de espectadores, en general, trabajadores del teatro y algunos familiares el día 4 de julio de 2014.

Después de la pausa, debida a las vacaciones estivales de la compañía, los ensayos se retoman a partir del 11 de agosto del 2014 y llegan a su lógico ob-

jetivo, el estreno en la 64 edición de Dubrovačke Ljetne Igre,⁶ uno de los más prestigiosos festivales europeos. A continuación, la obra fue representada en el festival de Ljubljana (Križanke)⁷ y más tarde, en el escenario del SNG Maribor.

3.1.3 Material preexistente y los borradores de la dirección escénica

En este caso, la definición *material preexistente* se otorga a las fuentes relacionadas con la novela de Ch. de Laclos (1782), su interpretación y recepción en diferentes espacios artísticos. El conjunto de este material representa aquel campo del tema que rodea a los creadores a lo largo del proceso creativo, les da puntos de partida, dirige la investigación profesional, lleva a la búsqueda del original método artístico y a la escrupulosa selección de los recursos expresivos.

Como hemos averiguado a través de los numerosos ejemplos mostrados en los apartados anteriores, la idea creativa puede llegar mucho antes de que se forme la situación conveniente para su realización. En el caso de un coreógrafo, la idea válida y capaz de plasmarse en una obra escénica, puede partir de las reflexiones, música, pintura, ciertas prácticas o destrezas, de las observaciones vitales, de las experiencias artísticas acumuladas, etc.

Hay que decir que, aunque el encargo del ballet por parte del festival Dubrovačke Ljetne Igre fue un punto significativo en la historia de nuestra

6 El gran festival de teatro y música, conocido bajo el nombre de Festival de Verano de Dubrovnik en esta villa se celebra sin interrupción a partir del año 1950. El programa dura desde el 10 de julio hasta el 25 de agosto, organizándose en toda la ciudad, en unos 33 espacios escénicos al aire libre. Los originales y pintorescos ámbitos históricos del antiguo Dubrovnik se convierten en lugares naturales para las numerosas representaciones. El Festival es mundialmente famoso y reúne a los nombres más destacados del arte escénico y musical. “Un ámbito extraordinariamente preñado de transcendencia histórica, de valores artísticos y de inaudita belleza natural, es un marco ideal para los más exquisitos placeres teatrales o musicales” (Travirka, 2011, p.52).

7 El festival de Ljubljana, considerado uno de los más grandes, antiguos e importantes de la región, lleva desde el 1953 organizando espectáculos artísticos del más alto nivel. Cada verano se ofrecen conciertos de las orquestas más famosas del mundo y de otros espectáculos de diferentes artistas. Tienen lugar en la Plaza del Congreso (Kongresni trg), en el centro de Ljubljana, y en el antiguo monasterio de Križanke, la singular joya de la arquitectura medieval, renovada por Jože Plečnik (Recuperado de <http://ljubljanafestival.si> 05 de marzo de 2018).

obra, la idea se proyecta en la mente de la coreógrafa bastante antes y surge, probablemente, durante el proceso de colaboración con el Drama SNG Maribor en la puesta en escena de *Las amistades peligrosas* bajo dirección de Aleksandar Popovski (2012). Sin lugar a duda, la participación de Valentina Turcu en calidad de coreógrafa y creadora del movimiento escénico en esta versión basada en el original de Laclos y en el drama de Ch. Hampton, jugó un papel importante en su destino creativo: es evidente que esta clase de experiencias nunca desaparece ni se olvida. El trabajo con los destacados maestros del escenario dramático como Nataša Rošker, Branko Jordan, Milada Kalezić, Matevž Biber, una buena recepción por parte de la crítica y del público, asimismo, la presencia del mismo Christopher Hampton en una de las funciones, todas aquellas experiencias contribuyeron a que surgiera la idea de coreografiar la famosa historia.

Por tanto, el encargo del festival no es otra cosa sino una señal para la acción: se pone el principio de la investigación profesional de las fuentes, relacionadas con la novela. Esta etapa está dedicada, antes que nada, a la adaptación de la trama para el escenario coreográfico. De esta manera, la formalización literaria del proyecto es un paso casi inevitable en el proceso de creación de una obra nueva a pesar de la conocida imposibilidad de transmitir verbalmente el contenido de un ballet. Según nuestra investigación, existen diferentes maneras de estructurar la idea coreográfica en palabra. Así, un coreógrafo escribe un detallado plan y desarrolla un programa completo de los acontecimientos escénicos, otro esboza un esquema exponiendo brevemente la esencia de la futura obra y el tercero desarrolla el proyecto mentalmente sin apuntar nada.

Al analizar la primera etapa del anteproyecto y el proceso de la constitución de la idea, nos damos cuenta de una potente influencia de las numerosas recepciones dramatúrgicas y escénicas, cinematográficas, iconográficas, también, procedentes de las imágenes visuales y auditivas de las películas en el momento de selección de los recursos expresivos. Cabe mencionar que los ejemplos de la traducción a otras formas artísticas, el análisis del texto original y de las adaptaciones dramáticas dan punto de partida a la propia versión y suscitan la manera de transmitir el aire epistolar en el escenario coreográfico.

De esta manera, el proceso de trabajo sobre el plan escénico, denominado *Screenplay*, empieza para la coreógrafa en el momento del estudio de diferentes fuentes relacionadas con la novela de Laclos. Al mismo tiempo se piensa, se selecciona y se adapta el material musical. Al obtener este esqueleto, que, según las palabras de V. Turcu, no llega a ser un libreto, empieza la siguiente etapa, la preparación del concepto musical concreto (que analizaremos detenidamente en el siguiente apartado) y se precisa la tercera versión del borrador que se utilizaría en el proceso de los ensayos.

A continuación, intentaremos identificar las supuestas fuentes de consulta e inspiración que suscitaron a los creadores ciertas ideas en diferentes etapas del trabajo sobre la propia versión escénica y señalar tanto las herencias recibidas como las formas de esta recepción a lo largo de la tesis; además, analizaremos los borradores de la dirección escénica de V. Turcu.

3.1.3.1 El texto original de Ch. de Laclos (1782)

Les Liaisons dangereuses, la única novela del general francés Pierre Choderlos de Laclos (1741-1803), fue publicada en cuatro volúmenes por *Duran Neven* parisino en 1782 y, al pasar por encima de su siglo y época, trajo al escritor una extraordinaria fama mundial y todavía “sigue sirviendo para explicar una parte del mundo” (Romeo, 2002, p. 35).

El campo cultural, relacionado con el tema de *Las amistades peligrosas* es enorme y, hoy en día, realmente inabarcable. Así, la historia de la recepción e interpretación de la obra cuenta con una importante iconografía,⁸ representada por los nombres de J.-J. le Barbier, Ch. Monnet, A.-E. Fragonard, A. Deveria, L. de Beauvais, Alastair, G. Barbier, A. Beardsley, K. Somov; los grandes escritores y críticos como H. Stendhal, Ch. Baudelaire, H. Mann, A. Malraux, T. Todorov, L. Versini, J. del Prado, D. Pícazo, M. Abdullina dejaron sus valiosos comentarios y reflexiones. Además

8 En Bellas Artes *iconografía* significa un sistema de representación de los personajes o argumentos reglamentado rigurosamente; también, conjunto de imágenes de un personaje o de un argumento. El término está construido por las raíces griegas, *eikón*, imagen y *graphein*, escribir (Recuperado de <http://www.ru.wikipedia.org>, 11 de octubre de 2017).

de las numerosas adaptaciones⁹ escénicas, cinematográficas y televisivas destacaríamos también originales obras dramáticas de H. Müller (1981), C. Hampton (1984), L. Filatov (1999) basadas en el texto de Laclos. La historia fue plasmada en el escenario operístico y coreográfico, también, encontró su acogida en varios musicales; numerosos *remakes*, arreglos y continuaciones de toda índole marcan la original recepción de la novela en diversos países.

Cabe añadir que la historia escénica y cinematográfica de *Las amistades peligrosas* está estrechamente relacionada con los nombres de los grandes actores contemporáneos. El espectador puede guardar el recuerdo de la interpretación de Jeanne Moreau, Gerard Philipe, Annette Vadim, Alan Rickman, Lidsay Duncan, Glenn Close, John Malkovich, Michelle Pfeiffer, Uma Turman, Keanu Reeves, Colin Firth, Annette Bening, Nastassja Kinski y Catherine Deneuve, entre otros.

En nuestras reflexiones acerca del tema partimos de numerosos ensayos actuales dedicados al análisis de *Las amistades peligrosas*, que, además de examinar las cuestiones genéricas, estilísticas y filosóficas de la novela, crean polémica acerca de la originalidad, función de las cartas, composición y los personajes; asimismo, se fijan en las condiciones culturales que enmarcan las posteriores interpretaciones de la novela de Laclos.

Así, Javier del Prado otorga al creador de la novela, Ch. de Laclos, las características de “un gran lector, excelente conocedor del género epistolar y un excelente crítico” (1994, p.644): estas condiciones, según opina el experto, le permitieron llevar a cabo la creación de una *metanovela* más intelectual que “recoge, aúna, remodela, imita hasta el pastiche todas las tendencias y todos los estilos de la novela epistolar del siglo XVIII” (p. 617). Como advierte a continuación, la autoría de Laclos “se pierde, se magnifica

9 Adaptación, según P. Pavis, es la transformación de una obra o un género en otro (adaptación de una novela para la escena). Este tipo de adaptación es generalmente una simple traslación de contenidos narrativos en contenidos dramáticos, el relato sigue el mismo. Otra cosa es una operación dramaturgica a partir de un texto destinado a ser escenificado. Todas las maniobras textuales están permitidas: rupturas, reorganización del relato, reducción del número de personajes, concentración dramática en ciertos momentos intensos de la novela, incorporación de textos exteriores, montaje y *collage* de elementos externos, modificación de la conclusión (1990, p.23).

y se pervierte por todos los vericuetos heredados en la más pura intertextualidad”.

Desde el punto de vista del crítico,

La intriga de la novela es el resumen condensado de todas las intrigas de la novela dieciochesca. Por un lado, una historia de *educación-perversión* ejercida por dos personajes corrompidos (Valmont y la Merteuil) sobre dos personajes en apariencia inocentes (Danceny y Cécile de Volanges), bajo la mirada ignorante de la madre de ésta, que cree que su hija, recién salida del convento-internado, se prepara en compañía de una pariente para su futuro matrimonio. Los dos inocentes acabarán tan corrompidos, en el descubrimiento del placer, como sus maestros. Por otro lado, una historia de venganzas y de celos que entretejen con sus artimañas los dos protagonistas; y, en este juego de celos y de venganzas, la emergencia de una historia de amor a lo Rousseau, vivida y cantada en retórica amorosa tradicional por la mujer seducida, ingenua con autenticidad - la presidenta de Tourvel.

Con esta intriga, la carta cubre un conjunto de funciones, perfectamente orquestado, el que constituye la verdadera originalidad de Laclos. (p.644)

Una de estas funciones es educativa, aunque el proceso es doble; “la carta es el fiel espejo de la inmoralidad profesionalizada y la mensajera del engaño”. También es “objeto y sujeto de mentira para llevar a cabo, en la venganza de nuevo, la experiencia del ridículo que recae sobre el enemigo”. Y sólo las cartas de madame Tourvel siguen conservando su función inicial, aunque “le sirven para quejarse, inútilmente, en el lenguaje retórico de amor” (1994, p. 644-645).

La originalidad de Laclos, según perfila D. Picazo, consiste en otorgar un valor dramático a la composición epistolar y adecuación total entre el contenido y la forma, además de perfeccionar al máximo las técnicas existentes como “la multiplicación de los correspondientes, la datación precisa de las cartas, la utilización del tiempo transcurrido entre el envío y la recepción, la narración múltiple de un mismo acontecimiento y gracias a una transformación radical de la función de la carta” (2013, p.39). La autora detecta varios grupos de ellas: cartas-vehículos de mentiras y falsas

confidencias, cartas-relato, carta-anécdota; un grupo de cartas en las que los personajes reflexionan sobre su carácter, sus principios y sus sentimientos; existen también cartas-confesión. Además, la carta en *Las amistades peligrosas* es “un elemento dinámico, que nos proyecta hacia adelante y permite el engarce de los mecanismos que hacen avanzar la acción” (p.41).

Melquiades Prieto define este perfecto conjunto epistolar como “una maravilla de ritmo, pausas y aceleraciones, resueltas en un variado juego de tipos de cartas: la confidencia, la declaración de amor, el relato de acontecimientos, el análisis psicológico, la solicitud del consejo que acaba en dependencia” (2013, p.12).

La composición de *Las amistades peligrosas* está sopesada hasta los más minuciosos detalles: la novela consta de 175 cartas cruzadas, la primera se data del 3 de agosto y la última del 14 de enero, la fecha de cada carta está indicada rigurosamente, de la misma manera se verifica el estricto orden cronológico de su escritura y su lugar en la novela. La acción principal está enfocada en el vizconde de Valmont y la marquesa de Merteuil que manipulan y humillan al resto de los personajes a través de intrigas y juegos de seducción. Mientras que las cartas entre el vizconde y la marquesa, esta “auténtica directora de la trama” (Picazo, 2013, p.46) mueven el argumento, sus víctimas y otros caracteres sirven de contraste y dan la profundidad a la historia.

Como observa D. Picazo, la unidad de acción, sin embargo, está ignorada por la doble trama que se presenta en la novela: la venganza sobre Gercourt y la seducción de la Tourvel. Concluye la crítica que “Pese a esta dualidad inicial, el texto de Laclos ofrece una disposición estructural comparable a la de la tragedia, las partes de este género aparecen en orden consecutivo: exposición, preparación progresiva de los hechos, nudo, desenlace y drama final” (2013, p.43-44).

Los principales personajes de *Las amistades peligrosas* son representantes del libertinaje, una de las tendencias ideológicas del Siglo de las Luces, basada en la filosofía sensual, superioridad de la razón y proclamación de la libertad sexual. La crítica tradicional (Maurois, 1988) distingue dos grupos de personajes: los monstruos y sus víctimas. Los monstruos son la marquesa de Merteuil, una noble depravada, cínica y pérfida y el vizcon-

de de Valmont, un don Juan profesional, rompecorazones y un hombre sin vergüenza. Las víctimas son la presidenta de Tourvel, una encantadora burguesa, religiosa y virtuosa; Cécile de Volanges, joven, inexperta y sensual y el caballero Danceny, que, amando a Cécile, se convierte en el amante de la marquesa.

3.1.3.2 Iconografía

Las conocidas series ilustrativas, relacionadas con los nombres de J.-J. le Barbier (1792), Ch. Monnet, A.-E. Fragonard y M. Gerard (1796), A. Deveria (1820), L. de Beauvais (1908), Alastair (1929), G. Barbier (1934), P.-E. Becat (1949), los retratos de A. Beardsley (1896) y K. Somov (1934), contienen un material sumamente interesante para los creadores de las actuales versiones escénicas basadas en la novela. Según observación de M. Abdullina (2016), existe cierta tradición en la representación de determinadas escenas y personajes. En primer lugar, son episodios que demuestran la conducta libertina de Valmont y de la marquesa de Merteuil: la seducción de Tourvel, la corrupción de Cécile, el atril de Émilie, el escándalo con Prévan, etc. Con relación a la iconografía de la fábula, se instala también la iconografía de las figuras principales: Cécile con el arpa, Tourvel rezando, la corrupción de Cécile, Valmont con Émilie desnuda, Valmont entra en la habitación de Cécile mientras ella duerme, Merteuil indica a Prévan. Los libertinos actúan en interiores, por lo tanto, las imágenes contienen los detalles del mobiliario o determinado ambiente. Además, existe la tradición de plasmar a Valmont y Merteuil como demonios con las cartas, este elemento obligatorio de la novela epistolar.

En general, los ilustradores de *Las amistades peligrosas* se concentraron en los detalles psicológicos y las situaciones de seducción conservando el contexto histórico y social (escenografía del siglo XVIII, alusión rococó) y al mismo tiempo actualizaron las imágenes para su época utilizando las modernas técnicas artísticas (Abdullina, 2016).

Cabe señalar que la interpretación gráfica de las escenas y personajes se convirtió en un estable complejo visual que sigue teniendo una gran influencia en la tradición escénica y cinematográfica de la obra y se revela, antes que nada, en la escenografía, en el vestuario, en la plástica y el mo-

vimiento escénico, asimismo, en la representación de los episodios significantes o las escenas clave.

3.1.3.3 *Adaptaciones dramáticas*: Cuarteto de H. Müller (1981) y *Las amistades peligrosas* de Ch. Hampton (1984)

La acción de la pieza postmoderna del dramaturgo alemán Heiner Müller (1981) se sitúa en el salón parisino antes de la Revolución francesa y en el búnker después de la Tercera Guerra Mundial. El autor experimenta con los tipos psicológicos de los personajes de Laclos y deja en el escenario solamente dos protagonistas obligándoles a sufrir los destinos trágicos de sus víctimas, Tourvel y Cécile. Así, la marquesa se interpreta a sí misma, a Valmont y Cécile; el Vizconde, a su vez, interpreta a Merteuil y Tourvel, sometiéndose de esta manera a un duro psicoanálisis a cuatro voces. El final es trágico: al destruir a sus víctimas, los protagonistas están condenados a la muerte. Entre los medios expresivos usados por el dramaturgo cabe señalar el modo de narración no lineal, tales formas del teatro post dramático como menosprecio a la sucesión de los acontecimientos, ausencia de la composición tradicional y disonancia entre argumento y forma. El texto original está abreviado de manera notable, este detalle condiciona el estilo: en la pieza abundan los detalles fisiológicos, por ejemplo. Sin embargo, a pesar de los cambios estilísticos y del argumento, el dramaturgo transmite el psicologismo y la problemática de la novela.

Las amistades peligrosas en adaptación de Christofer Hampton (1984), “una mirada contemporánea sobre la ficción de Laclos” (Romeo, 2002, p.35) representa un arreglo directo del texto narrativo a la forma dramática, una brillante labor del escritor que consiguió transformar la voluminosa obra polifónica al formato de la pieza de tres actos.¹⁰ El argumento, los personajes, las características espaciales y temporales plenamente corresponden al original de Laclos. El final, sin embargo, está cambiado: aunque la marquesa de Merteuil evita la deshonra y la fea enfermedad, el autor por

10 La obra fue estrenada en el escenario londinense (1985) y posteriormente en Broadway, protagonizada por Alan Rickman, Lidsay Duncan y Juliet Stevenson. Según la declaración del dramaturgo (2012), *Las amistades peligrosas* “le han cambiado la vida por completo” (Recuperado de <http://www.delos.si> 26 de septiembre de 2017).

medio de una acotación deja claro que el castigo es inevitable. El estilo epistolar sigue el papel protagonista y se refleja en la citación de las cartas: los propios personajes citan textos enviados unos a otros. Las figuras principales son idénticas a sus prototipos del original, mientras tanto, las imágenes de Tourvel, Cécile y Danceny están simplificados notablemente, sin embargo, cumplen su función inicial en la fábula.

3.1.3.4 Adaptaciones cinematográficas de la novela

Otros importantes puntos de referencia representan varias versiones cinematográficas de la novela. En primer lugar, son las películas de Stephen Frears (1988) y de Miloš Forman (1989), interpretadas acorde al estilo del original del siglo XVIII.

La película de Stephen Frears (1988), basada en el drama de Ch. Hampton, transmite la atmósfera de la novela de manera sorprendente y precisa. El trabajo del director estadounidense es un ejemplo de la traducción directa de una obra narrativa al género cinematográfico. La versión usa los trajes del siglo XVIII y deslumbrantes planos de Île-de France, suburbios de París. El argumento, los personajes, el carácter problemático de la fuente original están trasladados al espacio del cine prácticamente sin cambios. El director sigue el texto de Ch. de Laclos de manera literal, introduce a su obra el contenido de la narrativa del siglo XVIII y, mientras tanto, actualiza el círculo de problemas filosóficos originado por esta narrativa. Con una estilística recargada, la película recrea en detalle la atmósfera de la sociedad que se encuentra a un paso de la quiebra moral.

Valmont de Miloš Forman (1989) representa otro ejemplo de interpretación de la época de Laclos. A pesar del aplicado seguimiento de la estilística de la novela, el autor de esta adaptación cinematográfica reescribe el final del drama. De esta manera, muere solamente Valmont, los demás personajes siguen sus historias: Tourvel vuelve con su marido, la embarazada Cécile se casa, la marquesa está arruinada pero no alejada de la sociedad y Danceny se convierte a un complacidor de mujeres. Así, el profundo contenido del original se presenta de forma bastante aligerada: además de ofrecer un final optimista, el director “suaviza” a los personajes-intrigantes; sus estrategias libertinas parecen aventuras mundanas y

no tienen nada que ver con la profundidad y psicologismo de los caracteres de Laclos.

Al grupo de fuentes cinematográficas, que podríamos definir como *adaptaciones libres*, versiones *d'après*, caben: *Les Liaisons dangereuses* de Roger Vadim (1959), y *Une femme fidele* (1976) del mismo director; *Cruel Intentions* (1999) de Roder Kumble, que relocaliza la historia a un liceo neoyorquino para la clase acomodada; *Untold Scandal* (2003) de Je-yong Lee que traspassa la acción a la Corea del siglo XVIII y la película del director surcoreano Hur Jin-ho (2012) que sitúa la trama en Shangai de los años treinta. Los directores que escogen esta forma de adaptación plasman las realidades contemporáneas a su momento histórico por medio de la novela del siglo XVIII o traspasan la acción a otras épocas históricas.

Roger Vadim (1959), ubica la historia en los tardíos 1950 y narra la vida de la burguesía francesa. Los héroes de Vadim se convierten en marido y mujer y no solamente menosprecian la moral sino niegan a uno de los principales valores básicos de la sociedad tradicional, el matrimonio. En general, la adaptación sigue el texto de Laclos: se conservan las principales líneas de la trama, el conjunto de personajes corresponde a la novela, el final es trágico. Es interesante el cambio del medio de comunicación: en vez de las cartas, los protagonistas se intercambian los telegramas, llamadas telefónicas, usan un magnetófono para grabar los mensajes, se divierten esquiando en las montañas, escuchan la música de jazz, etc.

R. Vadim vuelve con el tema de *Les Liaisons dangereuses* en 1976 y filma *Une femme fidele*, realizando el argumento de Laclos en los interiores románticos del temprano siglo XIX. La intriga principal de la película consiste en la participación de la estrella del cine erótico Sylvia Kristel¹¹ en el papel de virtuosa esposa. La fábula original se conserva, aunque la línea de seducción de Cécile se traslada al segundo plano; el enfoque principal de la versión es la seducción de madame de Tourvel, tal y como comunica el tópico.

11 Silvia Kristel (1952-2012), actriz y modelo holandesa, protagonista de la película erótica francesa *Emmanuelle* (1974), dirigida por Just Jaeckin. En su momento la cinta tuvo un enorme éxito internacional (Recuperado de <http://es.wikipedia.com> 10 de marzo de 2018).

Roder Kumble realiza su cinta *Cruel Intentions* (1999) al final del siglo xx, conserva la fábula, pero la reinterpreta según las características espaciales y temporales. La historia se localiza en el Nueva York moderno, en un liceo para la clase acomodada y demuestra la lucha por el poder y la libertad de dos estudiantes. De esta manera, el director crea el producto de la pop cultura masiva, atrayendo al espectador por las escenas provocativas que desprenden drogas, racismo, relaciones homosexuales, etc. Al final, Tourvel se queda viva y demuestra una fuerte personalidad en comparación con la arruinada Merteuil.

Una de las adaptaciones cinematográficas más originales, *Untold Scandal* (2003) de Je-yong Lee que ubica la acción a la Corea del siglo XVIII y traslada el contenido al diferente espacio nacional, encuentra, de todas formas, los puntos comunes entre el contexto histórico-cultural del final del siglo XVIII en Francia y Corea. A pesar de algunos cambios estilísticos, el argumento y los caracteres de los personajes corresponden al texto original, la película transmite el espíritu de la novela polifónica y su profundo contenido filosófico.

Otra adaptación asiática, dirigida por el cineasta surcoreano Hur Jin-ho (2012) sitúa la trama en el Shangai de los años treinta. Acorde a la realidad histórica del momento, por un lado, condicionado por el progreso técnico y social y por el otro, conmociones políticas que sacudían a la sociedad en vísperas de la guerra entre Japón y China (1937-1945), el autor convierte los personajes en empresarios, marquesa de Merteuil es la primera *business-lady* china. La fábula en los rasgos generales se conserva y los cambios se observan al final: muere sólo Valmont, Merteuil sufre, pero sin reprobación de la sociedad, y Tourvel sobrevive en la tragedia y sigue su camino altamente moral.

Como vemos, los estables componentes del contenido y de la forma procedentes del texto original se mantienen en todas las versiones derivadas sin dependencia del género, país o época de creación. Entre estos componentes estables destacaríamos los siguientes:

- La fábula acerca de la seducción de las sensibles y confiadas víctimas.
- Las imágenes de los libertinos se plasman a nivel psicológico, social, filosófico y epistolar como la característica constructiva de cualquier adaptación.

Los componentes que varían y dependen de la época de la creación y del país, son los siguientes:

- Elementos estilísticos como interiores, objetos cotidianos, vestuario, etc.
- Características del tiempo y espacio: Francia del siglo XVIII, del principio del XIX, de los años 50 del siglo XX, Corea del siglo XVIII, etc.
- Transformaciones al final de la obra.

3.1.3.5 *El Screenplay de Valentina Turcu*¹²

3.1.3.5.1 Descripción formal y análisis del contenido

El plan escénico, creado por V. Turcu durante la temporada teatral del 2013-2014, representa un drama coreográfico en un acto de 53 minutos de duración total¹³. El texto-borrador se plasma en un manuscrito de 26 folios no numerados, esbozados con tinta negra y se ubica en una de las agendas personales de la coreógrafa. El documento está redactado en inglés mezclado con esloveno y croata;¹⁴ además, se observan puntuales intervenciones en francés (términos de danza), italiano (términos musicales) y alemán (título de la obra). Este último detalle podríamos definir como uno de los más característicos del estilo personal de la coreógrafa: su capacidad multilingüe le permite comunicar las ideas profesionales de manera precisa y única.

El breve y lacónico carácter del plan procede de su finalidad: se destinaba al uso personal de los coreógrafos en el momento de la realización escénica sirviendo como punto de partida y el esquema inicial. En el texto se identifican claramente tres partes que reflejan las fases del trabajo creativo sobre la dramaturgia y la dirección escénica, asimismo como la planificación del desarrollo de la dramaturgia musical-coreográfica. Cabe señalar la ausencia de la tradicional descripción de los personajes.

12 El trabajo sobre el plan escénico en total duró seis meses: desde septiembre a diciembre de 2013 y durante abril-mayo de 2014. La pausa que se produjo en el período desde el mes de enero a principios de abril de 2014 fue debida a la puesta en escena del ballet *Anna Karenina* en la Ópera Nacional Croata.

13 Según informa la coreógrafa, la primera versión del plan suponía 1 hora 40 minutos, la segunda fue abreviada a 1 hora 20 minutos (V. Turcu, comunicación personal, 26.05.2014. APAVH850025).

14 La lengua materna de V. Turcu. Añadimos que, durante el período previo a la puesta en escena, la coreógrafa consultaba varias ediciones de la novela en inglés y esloveno.

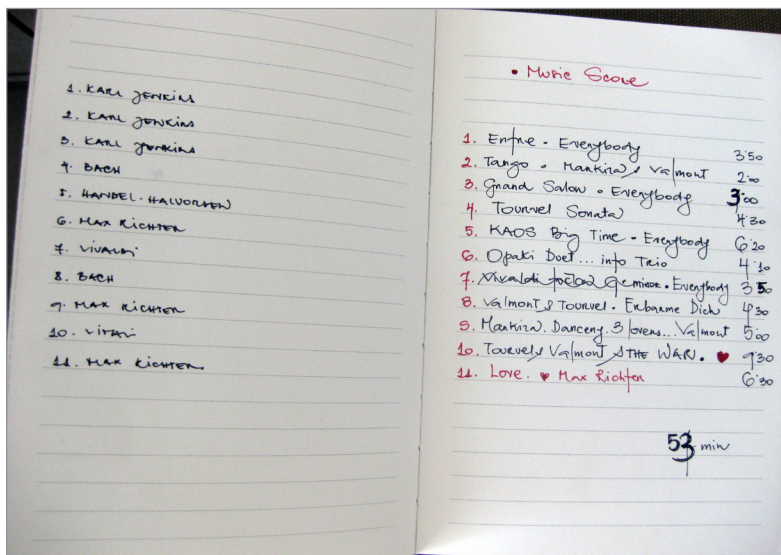


Ilustración 3.1.1.: Screenplay de Valentina Turcu, Music score (2014)

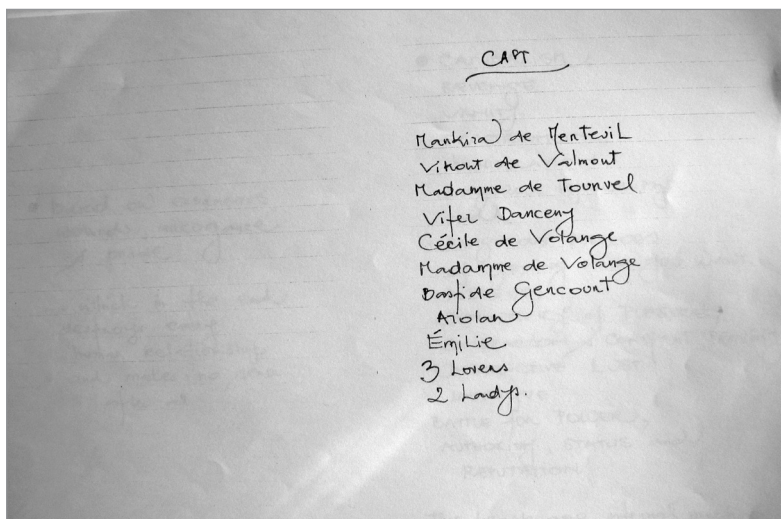


Ilustración 3.1.2.: Screenplay de Valentina Turcu, Cast (2014)

La parte derecha del folio se usa para el contenido principal, ordenado y expuesto rigurosamente, también, para la presentación de los personajes, breve descripción de la acción escénica y enumeración de los bloques musicales. La parte izquierda del folio se usa, en general, para las acotaciones que aclaran el material expuesto en la parte derecha y citas, procedentes del texto original de la novela; también, para los esporádicos dibujos y esquemas.

Mencionamos un detalle tan importante como el estilo de la escritura: en general, es recta, en ocasiones, con ligera inclinación a la izquierda; las líneas son correctas. El texto está organizado en el espacio de manera precisa y clara, es un ejemplo de la redacción emocional y artística. Las letras están sueltas, pero bien acabadas, con tendencia a la redondez; en ocasiones, toman la forma irregular y se juntan de manera diferente. A veces, se observa la dificultad en descifrar el texto.

En la primera página, titulada *Music score*, la idea escénica se presenta de manera breve y concisa, tal y como se veían los acontecimientos escénicos en el momento de comenzar los ensayos. En cada uno de los once bloques se describe la acción dramática con indicación de algunos detalles dancísticos y musicales; los personajes que plasman esta acción y la duración del fragmento. Al lado izquierdo de la página se menciona el nombre del compositor, aunque no se cita la obra musical. Es interesante que algunos bloques precisan la información por medio de un matiz lingüístico: *Chaos Big Time Everybody*; *Tourvel Sonata*; *Opaki Duet* (Dúo Malvado), etc. Abajo de la misma página se indica el tiempo total estimado para la obra: 53 minutos.

El elenco está representado a continuación y consta de las nueve figuras principales: la marquesa de Merteuil, vizconde de Valmont, madame de Tourvel, caballero Danceny, Cécile de Volanges, madame de Volanges, conde Gercourt, Azolán y Émilie. Además, en la acción participan cinco bailarines del cuerpo de baile definidos como tres amantes y dos señoras. En esta lista falta el personaje del presidente de Tourvel: probablemente, en el momento de crear el plan escénico no se veía claramente la introducción de esta figura.

Las siguientes cuatro páginas contienen reflexiones de la coreógrafa acerca de la moraleja de la novela de Ch. de Laclos, asimismo como unas anotaciones del carácter filosófico. Canibalismo, venganza, vanidad, ma-

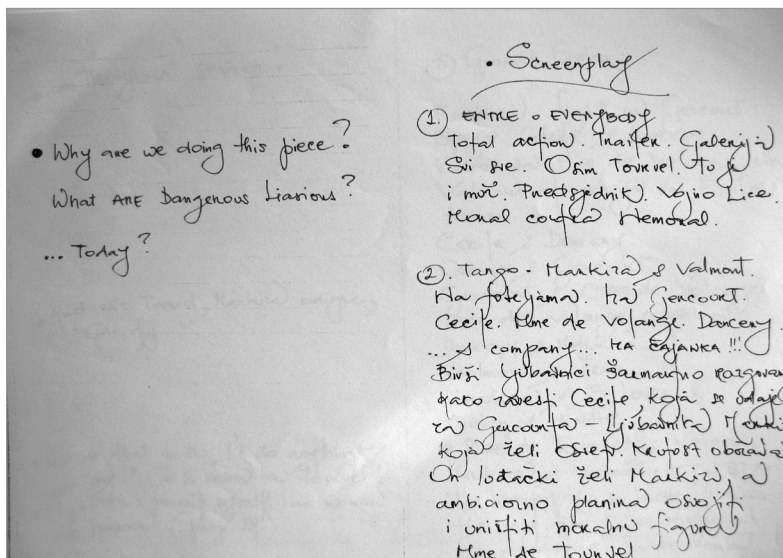


Ilustración 3.1.3.: Screenplay de Valentina Turcu, (2014)

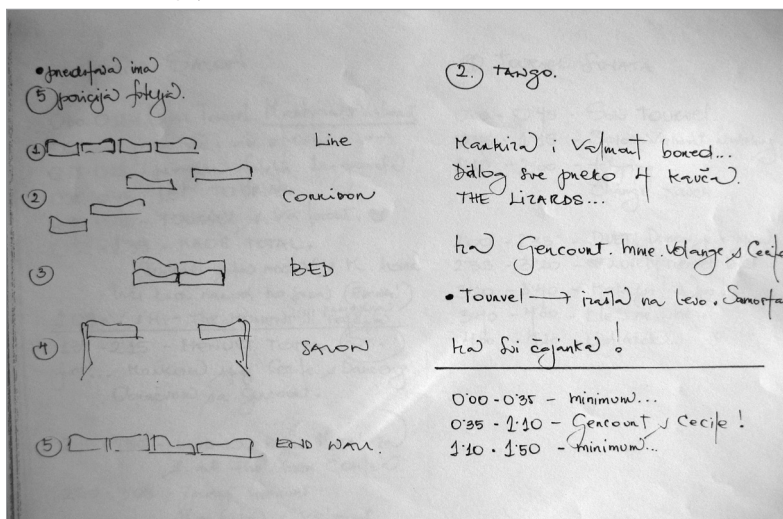


Ilustración 3.1.4: Screenplay de Valentina Turcu, Tango(2014)

nipulación, frustración, la hipocresía, los peligrosos métodos de obtener lo deseado, dependencia del placer, intrigas, la lujuria destructiva, la lucha por el poder, autoridad, estatus y reputación – son las características clave del fenómeno definido como *las amistades peligrosas* para V. Turcu – “esta gente es una máquina infernal”, según concluye.

A continuación, en los once folios posteriores se despliega el plan escénico bastante más elaborado y precedido por la interrogación de la coreógrafa: “¿Por qué hacemos esta pieza? ¿Qué son *Las amistades peligrosas* hoy en día?”

El contenido del primer bloque¹⁵ está definido como *acción total*: es el momento de la presentación de todos los personajes. “Moralidad contra la inmoralidad”, apunta V. Turcu.

El segundo bloque es *Tango*, la escena de la marquesa y Valmont. Aquí se introduce la primera intriga: la venganza sobre Gercourt. Los demás personajes están presentes en el segundo plano, se proyecta una escena denominada “velada del té”.

El siguiente fragmento, *Gran Salón*, consta de la acotación *todos* y supone la participación del elenco completo. Los acontecimientos se esbozan por medio de las frases breves, la mayoría de ellas indican cierta acción: “la marquesa, lucha por Gercourt”; “encuentro de Cécile y Danceny”; “relaciones con madame de Volanges, cartas”; “Valmont, intervención con Émilie”, etc. Además, esta página contiene variadas acotaciones como la indicación del cambio de escena; la expresión del desprecio por parte de la marquesa hacia Tourvel; asimismo, unas citas en inglés procedentes de la novela que precisan el contenido de las supuestas conversaciones escénicas entre madame de Tourvel y Valmont; también, de la marquesa y Valmont.

El siguiente bloque adquiere la poética denominación *Tourvel Sonata* que revela este carácter escénico y habla de la simpatía personal de la dra-

15 Según los recuerdos de V. Turcu, existía otra versión del inicio: “El amor entre la marquesa y el conde de Gercourt llega a su fin; él fuma el último cigarro y se marcha. El sirviente la viste con el corsé y de esta manera, “crea un monstruo”. Esta escena podría sonar muy actual: el personaje de la marquesa, una mujer de hoy, abandonada: ¿qué hago? Hago de mí un monstruo. Y luego nos vamos al barroco, esto podría ser un espectáculo creado por la marquesa y su dolor”. Sin embargo, las posibilidades técnicas de los escenarios disponibles limitan mucho las ideas de la coreógrafa, no siempre puede realizar todas sus ideas (V. Turcu, comunicación personal, 17.12.2014, APAHV850075).

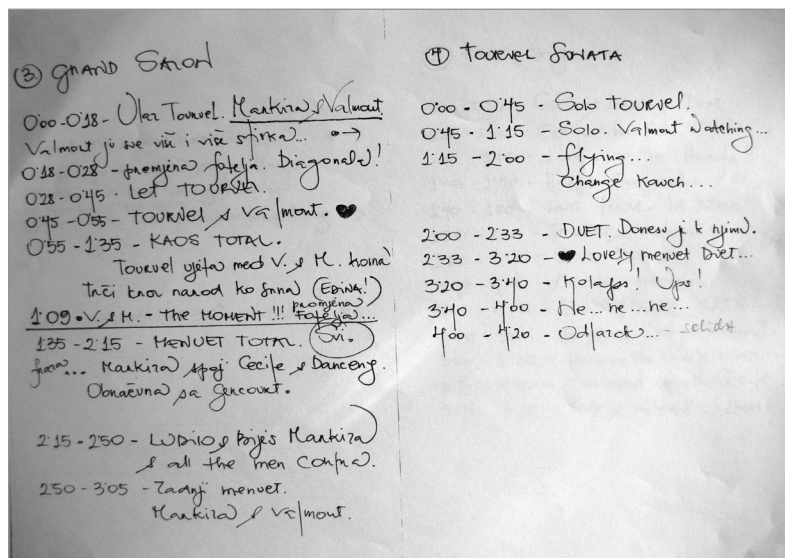


Ilustración 3.1.5.: Screenplay de Valentina Turcu, Gran Salón, Tourvel Sonata (2014)

maturga hacia su figura. Encontramos las siguientes acotaciones: cambio rápido de escena; Valmont, “agradable y falso”; “los vuelos de la Tourvel”; a continuación, se planifica un dúo de estos personajes.

La próxima escena está denominada como *Chaos Big Time*. Según este boceto inicial, se supone la intervención de Cécile y Danceny, de la marquesa y Gercourt, también de madame de Volanges, Azolán, Émilie, Valmont, tres amantes y dos señoras. Más abajo aparece otro esbozo, aún sin especificar: se plantea la participación de Tourvel y Valmont y la escena de Valmont y Gercourt. El personaje de Danceny se caracteriza como “profundamente enamorado de Cécile”. Los siguientes apuntes indican la participación de Cécile, Danceny, Gercourt, Valmont y, probablemente, de la marquesa. “Cécile y Valmont, sexo. Entrada de la marquesa”, apunta V. Turcu.

El sexto bloque se denomina *Dúo Malvado*: “Cécile sin fuerza se va de la habitación. Trio”.

El séptimo bloque está titulado *Vivaldi punto, sol menor*. Las indicaciones de esta sección son bastante variadas: se planifica la presencia de Val-

mont y Cécile; Émilie y madame de Volanges, se señalan unos cambios de escena. También, encontramos una interrogación que la coreógrafa hace a sí misma acerca de la necesidad de la cama. El siguiente fragmento es el Dúo de Valmont y Tourvel, denominado según la pieza musical, *Erbarme Dich*. “Es un dúo enfermizo”, apunta la coreógrafa. Las acotaciones de esta sección revelan el carácter emocional de la escena: “Triunfo de Valmont. Gran amor. El amor total”.

En el esbozo del noveno bloque la futura acción se revela mediante la mención de los personajes: “La marquesa, Danceny, tres amantes, Valmont; “Sexo de la marquesa y Danceny; aparición de los tres amantes”; “Valmont, lucha con Danceny. ¡¡¡La lucha total con la marquesa!!!”

Acerca de los acontecimientos del décimo bloque nos enteramos de los apuntes del siguiente carácter: “Tourvel, Valmont, la guerra. El dúo “No es culpa mía”. “Vanidad. Victoria y triunfo de la marquesa sobre Valmont”. “Guerra”. “El duelo de Valmont y Danceny. Muerte”.

Las posteriores diez páginas presentan una nueva y condensada versión del plan escénico, esta vez muy completa (aunque el estilo de la escritura no deja de ser conciso). El contenido de cada capítulo no lleva ningún cambio, la actuación de cada personaje o del grupo se aclara y se precisa hasta minutos y segundos y se acompaña de un riguroso cálculo musical. En el lado derecho de la página se indica el trozo musical, por ejemplo: 0:00-0:17, descripción de la acción, en el lado izquierdo se indican los personajes y los nombres de los intérpretes. Los momentos clave o de importancia se destacan con las letras mayúsculas. Las acotaciones en las escenas de amor “se prolongan” por los puntos suspensivos y “corazoncitos”; al contrario, en la descripción de acción del carácter negativo se usa el signo exclamatorio. De esta manera, el plan se elabora hasta el final del nº10. La descripción del nº11 está omitida porque, según la idea de la coreógrafa, esta escena tiene que ser montada directamente en el escenario, con las cortinas y los demás objetos del decorado y *atrezzo* montados.

3.13.5.2 Métodos del borrador

El texto del plan escénico se organiza acorde a las particularidades del género coreográfico y pretende sacar a la luz los detalles del subtexto dramá-

tico. Asimismo, en esta nueva estructura se adivina intento de traducir el contenido verbal al lenguaje musical y coreográfico.

Los métodos del borrador, que intentaremos revelar a continuación, reflejan el estilo particular de la coreógrafa e inician la búsqueda de los medios expresivos, esbozan los detalles de la interpretación personal de la fábula además de otras necesidades de la versión que se está planteando.

La tradición del estilo epistolar que caracteriza la composición del texto original y tiene la lógica continuación en el drama de Hampton, en este caso se refleja del siguiente modo: la acción se desliza en los once bloques-escenas que construyen la obra y coinciden con el inicio y fin de la determinada pieza musical y, a continuación, se fraccionan en los múltiples fragmentos y *mise en scenes*. Gracias a estas finas subdivisiones, surge la instantánea asociación con el estilo epistolar de la novela. La misma idea se presenta en el contrapunto de la acción simultánea que se desarrolla dentro del mismo fragmento en diferentes puntos del escenario. Estos momentos se anotan en el borrador como los episodios que alternan los acontecimientos e indican la actuación de los personajes. De todas formas, este detalle se revelaría de manera íntegra más adelante, en el momento de componer la coreografía y el texto escénico. Señalamos también la importancia de las acotaciones¹⁶ que, en este caso, además de la función explicativa, participan activamente en la construcción del texto.

Las indicaciones temporales y de la época no se aclaran de manera tradicional: así, por ejemplo, el lugar de acción se menciona solamente en dos ocasiones, en los bloques nº3 y nº7 de la tercera versión del plan: *Gran Salón*. En la página que corresponde al segundo bloque, encontramos, sin embargo, unas indicaciones gráficas: el lugar se esboza mediante ubicación de los sofás en el escenario: salón, iglesia, parque, alcoba.

16 Acorde a P. Pavis, es todo texto (generalmente escrito por el dramaturgo) no pronunciado por los actores y destinado a clarificar la comprensión o el modo de presentación de la obra (1990, p.11). Según precisa Ferrera Esteban, es cada una de las notas o instrucciones en el texto de una obra teatral, redactadas por el autor y a veces por el director, el escenógrafo u otros participantes en el hecho teatral, indicando las acciones en la escena, los movimientos, actitudes y gestos de los actores, el ritmo de la representación o los requerimientos de producción, tales como puesta en pie, decorados, iluminación, efectos especiales u otras descripciones de la ambientación física o de la atmósfera de la obra (2009, p.21).

A menudo se usan indicaciones del carácter aparentemente general, pero en realidad, son muy completas, por ejemplo, nº2, *Tango*. Con esta característica se establece el carácter musical, el carácter del movimiento, la acción escénica que supone un complot, una intriga, una historia de amor, es decir, todo el complejo emocional que puede caber dentro del significado de esta palabra. Otra indicación de este tipo es el *minué*. A través de la danza se establece la característica espacial del acontecimiento: si el tango puede ser bailado en cualquier lugar, para un minué se precisa un salón del siglo XVIII. Por medio de este arco dancístico la coreógrafa junta las épocas lejanas, señalando de este modo que las relaciones peligrosas son omnipresentes. Las series de acotaciones como, por ejemplo, *minué*, *minué total* o *último minué*, comunican detalles temporales, indican la actuación del elenco entero, también cumplen función del *crescendo* escénico, un recurso artístico importante de la dirección.

Se conservan las principales líneas argumentales: la antigua relación amorosa entre la marquesa y el vizconde, seducción de madame de Tourvel por Valmont y su intriga con la joven Volanges, también, la intriga entre la Merteuil y el caballero Danceny. Sin embargo, las condiciones del género coreográfico obligan a la autora prestar más atención a los caracteres que tanto en la novela como en las adaptaciones posteriores tienen una función secundaria o solamente se mencionan. De esta manera, además de los cinco personajes principales en la acción participan madame de Volanges, la madre de Cécile; conde Gercourt, el ex amante de la marquesa y supuesto novio de Cécile; Azolán, el criado de Valmont; Émilie, la cortesana; el presidente Tourvel y cinco bailarines del cuerpo de baile, definidos en el borrador como “tres amantes y dos señoras”. La función de este grupo es crear el fondo, contrastar o rellenar las líneas de acción, reflejar de alguna manera el estado de ánimo de las figuras principales o condolecer ante los acontecimientos.

La información acerca del carácter, aspecto físico y las características psicológicas de los personajes también se desarrollan en función del género coreográfico. En el texto original estos detalles figuran en las cartas, en las reflexiones y en los juicios de los participantes, en la conciencia del lector el retrato de un personaje surge a partir de sumar varias características. En la adaptación de Hampton, por ejemplo, los personajes se describen por me-

dio de las acotaciones tradicionales y representan un esquema preestablecido que, a continuación, dirigiría la acción de manera definida y esperada.

Es obvio que la descripción de los caracteres no cabe en el plan de Valentina: esta capa todavía se está procesando en la mente: la coreógrafa cuenta con la apariencia física, recursos técnicos, artísticos y personales de sus actores. Sin embargo, encontramos un ejemplo muy característico: la acotación-definición *Tourvel Sonata* que transmite la simpatía de la dramaturga al personaje, la ubica a un pedestal muy alto, la asocia con el complejo género musical de la sonata que posee un sinfín de características. Las intervenciones del personaje de madame Tourvel se acompañan con las siguientes acotaciones: *volando, Tourvel solo, maravilloso minué, amor, amor total, de éter, el sentimiento fino, bonito, flotando, etc.*

Como hemos apuntado más arriba, en el texto del borrador se identifican tres partes que reflejan las etapas del trabajo sobre la dramaturgia y la dirección escénica. La primera es introductoria y se basa en las reflexiones personales de la coreógrafa acerca del tema; la segunda esboza la acción por medio de las citas directas originales y acotaciones; la tercera se fundamenta en las acotaciones de naturaleza variada.

De esta manera, podemos distinguir los siguientes tipos de acotaciones usadas en la construcción del plan escénico de V. Turcu:

- Descripción de acción.
- Enumeración de los sucesos, grupos y personajes.
- Indicaciones de la dirección escénica: entrada y salida del escenario, cambio de escena y, reacción de los personajes.
- Precisión de los caracteres, calidad o estética del movimiento.
- Característica psicológica de la acción o del personaje.
- Acotaciones del significado múltiple.

La tarea principal del borrador fue transformar la voluminosa obra narrativa al reducido formato del drama coreográfico. Se observa la correspondencia de la trama al original de Laclos, aunque la parte final todavía no está aclarada (esta sección, como sabemos, suele sufrir cambios en la mayoría de las versiones escénicas y cinematográficas existentes).

Composición: once bloques, fraccionados en numerosas *mise en scenes*, contrapuntos y líneas plasman la idea epistolar y transmiten la trama. De

esta manera, los bloques nº1-3 forman la exposición y preparan los sucesos; el desarrollo del argumento se realiza en los bloques nº4-9 con la posterior culminación y desenlace en el nº10. El bloque nº11 concluye la narración.

En definitiva, el plan escénico, elaborado en el formato minimalista, acorde a las condiciones del encargo, refleja los más importantes criterios estéticos de la autora.

3.1.4 El concepto musical

3.1.4.1 Las sugerencias iniciales

Si la idea de coreografiar *Las amistades peligrosas* surge dos años antes de la supuesta realización, el trabajo concreto sobre la dramaturgia y el material musical empieza bastante más tarde, a partir de septiembre de 2013.

Según la coreógrafa, en las fases iniciales de la búsqueda de la imagen general del espectáculo, se le pasaron por la cabeza varias versiones de la base musical. Una de ellas fue la compilación de los fragmentos de las obras de C. Monteverdi (1567-1643) pertenecientes a la época del Barroco temprano; otra suponía la música de H. Purcell (1659-1695), el compositor inglés del barroco medio, en particular, su *Dido y Eneas* (1689). Sin embargo, poco a poco y según evolucionaba el concepto escénico, la coreógrafa rechazó este plan y empezó a pensar en el material musical históricamente más cercano a la novela de Choderlos de Laclos (1782) y también, emprendió la investigación acerca de la música de los compositores actuales inspirada por las ideas, técnicas y estética barroca.

La selección de las piezas concretas empieza en enero-febrero del 2014,¹⁷ aproximadamente, unos meses antes del comienzo de los ensayos del montaje¹⁸ y no acaba antes del primer día de trabajo con el elenco, sufriendo

17 En esta etapa se produjo un activo intercambio de ideas y de “hallazgos” musicales entre la coreógrafa y la autora de estas líneas. En unos mensajes enviados por email a Valentina Turcu se encuentran títulos de las obras que, como se suponía, pudieran servir para el futuro ballet. Entre estas obras cabe mencionar una larga lista de *Chaconas* de los diferentes compositores y el famoso *Passacaglia* de G.F. Haendel transcrito por J. Halvorsen e interpretado por el dúo de jóvenes músicos alemanes.

18 Al principio, el comienzo de la puesta en escena fue previsto para 05.05.2014. Sin embargo, en los planes de la compañía se produjeron cambios debidos a unas giras artísticas; por lo tanto, los ensayos del montaje se reemplazaron al final de mes.

cambios, abreviaturas y sustituciones durante las dos primeras semanas del proceso creativo. De este modo, las dudas entre la bien conocida *Zarabanda en re menor* de G. F. Handel y la pieza *On the Nature of Daylight* de M. Richter para el nº11 se decantaron a favor de la segunda en el momento de la reunión de la coreógrafa con la autora de esta tesis en calidad de asistente musical en vísperas del comienzo de los ensayos, el día 26 de mayo de 2014.

Este encuentro tuvo lugar en una de las salas del teatro y duro aproximadamente tres horas. Valentina presentó su idea junto con una detallada planificación de los ensayos. Además de la audición y el análisis de todos los fragmentos musicales seleccionados para el trabajo también se discutía el carácter musical y su correspondencia a la supuesta situación dramática, asimismo, las dimensiones de algunas piezas y sus posibles abreviaciones. La coreógrafa esbozaba la acción y las situaciones escénicas “en las manos”, como es muy habitual en el ballet; marcaba la aparición de los personajes en cierto momento musical empleando frases breves, pero muy exactas y expresivas. Además, se cuestionaba la posible aclaración coreográfica de las típicas figuras retóricas musicales del barroco como, por ejemplo, *catabasis*, *anabasis* y los *silencios generales*;¹⁹ también, el uso de las formas y géneros musicales²⁰ de esta época y su relación con la danza.

19 El clásico arte de la retórica tuvo mucha influencia en la música a partir del siglo XVI; gracias a una estrecha relación entre la música y la palabra se formó el vocabulario de las figuras musicales, unos recursos expresivos de cierto contenido semántico que con el tiempo se convirtieron en importante material de construcción de las obras musicales. Algunas figuras eran ilustrativas y expresaban la dirección o el carácter del movimiento: *catabasis*-descendente, *anabasis*-ascendente; *circulatio*-un movimiento giratorio; *tirata*-flecha, fuga-fuga, etc. Otras figuras imitaban el discurso humano: *interrogatio*-pregunta, que consistía en el intervalo de segunda ascendente; *exclamatio*-exclamación que se expresaba mediante la sexta ascendente. Entre otros emblemas, muy atractivos para los compositores, encontramos figuras que plasman los afectos: *suspiratio*-suspiro, *passus duriusculus*, una secuencia cromática que se usaba para transmitir el sufrimiento o dolor. Las figuras descendentes como *catabasis* se usaban en calidad de símbolos de la tristeza o agonía; las secuencias ascendentes se relacionaban con la idea de la resurrección. Los silencios generales (figura *aposiopesis*) se empleaban para “plasmear” la muerte, etc. (Nosina, 2006, p.8).

20 La forma musical, es la integridad de los recursos expresivos que plasman el contenido de una obra (Mazel y Tsukkerman 1967, p.36). V. Kholopova advierte que el

Entre otros detalles notables de esta etapa tenemos que mencionar que para el nº6 fue propuesto el primer movimiento del famoso *Verano vivaldiano* de los *Conciertos de las estaciones* RV315(1725) recompuesto por el contemporáneo compositor inglés Max Richter (2012); para el nº9 fue pensado el tercer movimiento de la misma obra en la versión original de A. Vivaldi (1678-1741). Sin embargo, en los apuntes de la coreógrafa, en su *Screenplay*, con el que trabajó durante los ensayos en el estudio, figura el *re-make* de M. Richter. Además, encontramos tachado el otro opus vivaldiano, *Concierto para dos celos y bajo continuo sol menor* RV531, seleccionado inicialmente para el nº7.

Hay que señalar que en aquel momento la creadora tenía una visión bastante clara del futuro ballet correspondiente a esta etapa del proceso: cada personaje estaba identificado con un concreto bailarín-actor, con el color del traje definido, con cierta plástica y determinado fragmento musical. También estaba en la mente el compuesto y perpetuo contrapunto de la escenografía y de la luz blanca prometida por Aleksandar Čavlek, el diseñador de la iluminación.

De esta manera, la base musical del futuro ballet consistía en la selección de las piezas sueltas pertenecientes no solamente a los distintos compositores sino a las distintas épocas históricas y en el momento de comenzar los ensayos tenía el siguiente aspecto:

- Para los tres primeros bloques (nº1, 2 y 3) fueron elegidos varios fragmentos del conocido álbum *Diamond Music* (1996) del contemporáneo compositor inglés Karl Jenkins. Esta sección incluye el primer y el tercer movimiento del *Concerto Grosso Palladio* y el segundo movimiento del *Cuarteto para cuerdas nº2, Tango*, interpretados por la London Philharmonic Strings y Smith Quartet (Sony Classical, 1996).
- Para el bloque nº4 fue seleccionado el tercer movimiento de la *Sonata para clave y violín nº3 en Mi mayor* de J.-S. Bach, *Adagio ma non troppo*, BWV1016, interpretado por Victoria Mullova y Ottavio Dantone (Onyx Classics 2007).

concepto de la forma musical no es idéntico al concepto de la forma en la filosofía y estética y distingue la forma musical como un fenómeno, como un tipo histórico de la estructura compositiva y como una composición individual (2006, p.6-7).

- El *Passacaglia* en sol menor de la *Suite para el clave* HWV432 de Georg Frierich Haendel, transcrita por Johan Halvorsen e interpretada por Julia Fischer (violín) y Daniel Muller-Schott (cello) y grabado en vivo en Saarbrücken (Deutsche Radio Philharmonie 2007) fue planificado para el bloque nº5.
- Para el sexto bloque se seleccionó el primer movimiento del concierto *El verano* de *Las Cuatro Estaciones* RV315 de A. Vivaldi, recompuesto por el compositor inglés Max Richter e interpretado por Konzerthaus Kammerorchester Berlin bajo la batuta de André de Ridder (Deutsche Grammophon, 2014).
- El *Concierto para dos chelos y bajo continuo* sol menor de Antonio Vivaldi fue elegido para el bloque nº7.
- La conocida aria *Erbarme dich*, un fragmento de *Matthaus-Passion* (*La Pasión según San Mateo* BWV244) de Johann Sebastian Bach, transcrita para violoncelo por Ton Koopman e interpretada por Yo Yo Ma y Amsterdam Baroque Orquesta (Classic FM 2007) se pensó como la base del octavo bloque.
- Para el bloque nº9 fue apuntado el tercer movimiento del concierto *El verano* de *Las Cuatro estaciones* RV315 de Antonio Vivaldi (sin indicación de los intérpretes).
- La *Chacona* en sol menor de T. Vitali en la versión de L. Charlie, para violín y órgano, interpretada por Jascha Haifetz (Historic Series, 2004) fue elegida para el décimo bloque.
- La última pieza del concepto, planteada para el bloque nº11, fue *On the Nature of Daylight*, compuesta por Max Richter (Rhino Entertainment Company, 2010).

3.1.4.2 Barroco y neobarroco en la música

Antes de proceder el análisis de las obras tanto por separado como en su integridad, aclaramos algunas importantes nociones relacionadas con el concepto del *barroco musical*.

Como explica S. Sadie, la palabra *barroco* proviene del francés y más lejanamente del portugués, con que se denomina la perla de forma irregular.²¹ Según la hipótesis del historiador, el uso originario de la palabra era

21 En español, *barrueco*.

para referirse, en general, de forma negativa y crítica, a las obras artísticas y arquitectónicas de aspecto irregular, caprichoso o rebuscado. Los músicos, a su vez, le otorgaron el sentido de algo confuso, sobreelaborado y discordante (Sadie, 2000).

De acuerdo con la clasificación de M. Bukofzer (2002), publicada en 1947, uno de los pioneros en la investigación de la época, el barroco musical se agrupa en tres períodos mayores, barroco primero, medio y tardío que ni siquiera coinciden en diferentes países y abarcan todas las evoluciones acontecidas entre los creadores tan distintos como G. Gabrieli (1557-1612) y G. Haendel (1685-1759). El primer período va desde 1580 a 1630, el segundo de 1630 a 1680, y el tercero desde 1680 a 1730.

El influyente musicólogo Claude V. Palisca (1991) ubica el origen del barroco musical en 1575 y considera que los madrigales de C. Gesualdo (1560-1613) y de Luzzaschi son creaciones proto-barrocas. Sin embargo, en las clasificaciones más tardías o actuales a nuestro estudio encontramos las fechas comprendidas entre 1600 y 1750, de C. Monteverdi a J.S. Bach y G. F. Haendel (Sadie, 2000). El periodo bajo barroco se ubica entre 1600 y 1650, el barroco medio de 1650 a 1700 y el tercer espacio barroquiano dura de 1700 a 1750, según la definición de F. Camino (2002).

El concepto *barroco* significa tanto la época histórica como el estilo artístico. Durante este período evolucionó el paradigma de nueva música: música como pensamiento y discurso, como afecto, filosofía, ética y estética; nacieron y desplegaron todos los importantes géneros relacionados con la construcción y la evolución de los instrumentos musicales. Entre las pautas más importantes nombraríamos el *bajo continuo* que fue utilizado por primera vez Cavalieri en su *Rappresentatione di Anima et di Corpo*, a partir de 1600. Durante la década anterior, como confirma en su investigación F. Camino (2002, p.19), Cavalieri todavía utilizaba otros métodos de acompañamiento y se supone que entre 1590 y 1599 desarrolló el sistema que sería dominante durante más de un siglo y medio. Otro evento celebre de aquel momento histórico era el nacimiento de la ópera: fue el compositor italiano C. Monteverdi que ofreció al mundo las primeras obras maestras de este género. El *concepto del contraste* vino para suceder la suave polifonía renacentista y “se daba en varios planos: lo fuerte y lo suave; un

timbre y el otro; el *solo* y el *tutti*; una parte de movimiento rápido contra otra de movimiento lento, o una sección rápida contra otra lenta” (Sadie, 2000, p.142).

Según observa V. Kholopova (2006), los extremos del barroco se afinan con las estéticas modernistas del siglo. Así, los compositores interrumpían libremente las normas preestablecidas, el arte de la improvisación se practicaba de manera amplia; el bajo continuo se descifraba en diferentes posiciones y texturas, en las arias *da capo* se variaba la parte de la reprise; los intérpretes de la música instrumental se declinaban notablemente del texto original, evolucionaba el género de fantasía. La tendencia que contrastaba a esta libertad fluida fue la idea del orden que se culminó en la constitución del sistema temperado, en la tríada armónica de T S D, perfeccionada en las obras de J.-S. Bach y en las proporciones numéricas de las formas musicales en la tradición alemana, en particular. La teoría de los afectos, la noción *música patética* definieron un nuevo estado emocional de la música barroca: por un lado, la música se llenó de variados afectos, por el otro, cada afecto, gracias a su longitud (un afecto correspondía solamente a una forma musical), condicionó la vivencia emocional de la obra.

La ubicación del final de este período artístico está muy clara: se caracteriza por la muerte de dos grandes compositores del alto barroco: J.S.Bach (1685-1750) y G.F. Haendel (1685-1759). A partir de aquel momento el panorama musical se había transformado por completo. Aunque en algunos países el estilo barroco seguía practicándose, las formas predecesoras del clasicismo se desarrollaban de manera imparable, el *bajo continuo* desaparecía poco a poco y el clave cedía su lugar al pianoforte.

El término *neobarroco*²² se designa a una tendencia compositora de principios del siglo xx, que retoma formas y géneros típicos de la música barroca, en primer lugar, la técnica polifónica de J.-S. Bach y de sus precursores. Aunque los principales tipos de formas musicales siguieron vigentes, se modernizaron los elementos organizadores del lenguaje musical como los temas, armonía, ritmo y textura; también, se cambiaron las correlacio-

22 El *neobarroco* no está considerado como un estilo independiente y a menudo se clasifica como una rama del neoclasicismo, el término musical e histórico que define una de las importantes tendencias de la música académica del siglo xx.

nes de estos elementos en la constitución de un todo. La forma de variaciones tomó un lugar importante en el siglo xx, en particular, las polifónicas variaciones *basso ostinato* (*Passacaglias* de Shostakovich, Hindemith, Berg, Vebern). Asimismo, se recreó la forma bipartita barroca, la forma sonata, la forma concertista, cánones y fugas (Kholopova, 2006).

Según la investigación de A. Shpagina (2006), los compositores actuales no solamente siguen los modelos de los siglos xvii y xviii, sino crean unas nuevas formas híbridas, basadas en las antiguas. A su vez, estas nuevas formas combinan rasgos de las diferentes épocas que se revelan, antes que nada, en la estructura compositiva. El estilo, las formas y los géneros musicales del barroco siguen siendo muy atractivos para su repensamiento moderno por su protuberante teatralidad de las imágenes sonoras y la hipertrofia de los caracteres, por las formas sintetizadas y sus posibilidades de combinar detalles que parecían imposibles. A menudo, nuevas formas sintetizan características del concierto barroco y de la sinfonía. En las composiciones actuales, en el caso de usar un principio de barroco para la organización de una estructura nueva, la textura conduce al orden polifónico-lineal del tejido sonoro muy a menudo; imitación y canon también adquieren el uso nuevo; el contrapunto se empalma con las técnicas aleatorias y llega hasta las capas polifónicas contrastantes. Asimismo, se vuelven a pensar las entonaciones y los ritmos de las formas, los principios estéticos del barroco se usan como un modo de organizar las propias ideas.

3. 1.4.3 Análisis de las piezas musicales

El objetivo de esta sección es explorar cada pieza por separado y definir tanto su estructura formal como la procedencia genérica y particularidades de la técnica compositiva. A continuación, señalamos la función de cada obra en el contexto íntegro y los detalles de la interpretación. Los parámetros musicales relacionados con el contexto de la dirección escénica y la coreografía son otros puntos importantes para nuestra investigación.

Para proceder el análisis agrupamos las obras según su género musical e importancia en el concepto íntegro. Sin duda, los pilares musicales que constituyen la acción dramática son los *Concerti Grossi* (nº1-3, nº6-7 y nº9) de K. Jenkins y de A. Vivaldi-M. Richter además de las variaciones *basso*

ostinato: *Passacaglia* (nº5) de Haendel-Halvorsen, *Chacona* (nº10) de Vitali-Charlier y la pieza final *On the Nature of Daylight* (nº11) de Max Richter. Las piezas de J.- S. Bach (nº4 y nº8) podríamos definirlas como los centros líricos de la futura obra.

3.1.4.3.1 *Concerti Grossi*

La forma concertista barroca está considerada como la más inmensa y desarrollada de las formas no cíclicas de la época. “El concierto es el ideal del barroco, el estilo concertado y concertante significa un ejemplo de mayor dinamismo y elasticidad, encarna una especie de ideal de la libertad”, escribe el musicólogo italiano A. Basso (1986, p.33). Según él, la contradictoria etimología del término *concierto* podría derivarse de *concertare* (concertar) con el significado de combatir, rivalizar o, de *conserere* (concordar) que significa conjuntar, unir y afirma el principio de la colaboración; sin embargo, las dos etimologías se consideran válidas históricamente. Acerca de la importancia del género escribe también M. Bukofzer: “La nueva forma llamada concertato o concerto se convirtió en el santo y seña de la música del primer barroco” (2002, p.35). Añadimos que la forma concertista barroca se extendió a las primeras partes y finales de los conciertos instrumentales, todos los conciertos de Vivaldi, Bach y Haendel para el violín, clave y orquesta incluidos; las partes rápidas de las sonatas (*Sonata da chiesa*), preludios de las *suites* dancísticas, grandes preludios y fugas para el órgano.

La forma concertista barroca, según analiza V. Kholopova (2006), está basada en la alternación del *ritornello* (el tema principal), que se vuelve en más de una ocasión y se transporta a otras tonalidades, con los episodios que se fundamentan en el nuevo material melódico, en las figuraciones o en el desarrollo del tema principal. La alternación de los *tutti* y *solo* es la característica esencial de la textura musical en el concierto barroco, la cantidad de las partes no suele ser menos de cinco. El esquema principal de la forma es el siguiente:

<i>Ritornello</i>	Episodio 1	<i>Ritornello</i>	Episodio 2	<i>Ritornello</i>	Episodio 3	<i>Ritornello</i>	etc.
-------------------	------------	-------------------	------------	-------------------	------------	-------------------	------

El *ritornello* tiene mucho que ver con el rondó, las dos formas musicales están basadas en un tema recurrente; sin embargo, el tema del concierto no siempre vuelve a la tonalidad principal. Asimismo, cabe señalar los rasgos comunes con el aria barroca con el *ritornello*; los turnos entre el tema y no

tema también relacionan la forma concertista con la fuga, etc.

Diamond Music (1996) de K. Jenkins. El concierto *Palladio* (1995),²³ una de las obras más conocidas de Karl Jenkins (1944), está inspirado por la vida y obra arquitectónica de Andrea Palladio (1508-1580).²⁴ A continuación, fue creado el álbum *Diamond Music* (1996), que abarcó una gama poliestilística muy amplia, contrastando las piezas escritas para el cuarteto de cuerdas con el sonido de una orquesta de cámara.

La construcción musical de la primera parte del *Palladio* consiste en una serie de alternaciones del *ritornello* y los episodios; se abre con dos compases de introducción y, a continuación, forma la estructura ternaria *da capo* con una *Coda* al final.

Introducción	<i>Ritornello</i>	Episodio 1	<i>Ritornello</i>	Episodio 2
	<i>Ritornello</i>	Episodio 1	<i>Ritornello</i>	Coda

El segundo episodio se compone de 8+8+9 compases; la textura de los 9 compases concluyentes de este fragmento se comprime por medio de imitaciones del motivo principal en diferentes voces. En la tercera sección (*Da capo*) el material musical se repite desde el principio (24 compases) y, a continuación, el movimiento concluye con una *Coda* de 7 compases culminando en un importante *anabasis*.

La segunda parte del *Palladio*, *Largo*, fue sustituida por el llamativo tango-habanera del *Cuarteto para cuerdas* nº2 de K. Jenkins. La miniatura se caracteriza por los cromatismos que se deslizan lentamente evocando la oscura atmósfera de las intrigas sucias. Su estructura musical consta de tres secciones *da capo* ABA recordando de esta manera una de las formas típicas del barroco, *aria da capo*.

El tema del *ritornello* de la tercera parte del *Palladio* en *la menor*, que en el futuro ballet se repetiría en dos ocasiones (nº3 y nº7), podríamos de-

23 Es curioso que a mediados de los años noventa el tema principal del concierto fue usado por la empresa *De Beers* en su famosa campaña publicitaria en televisión “Diamonds are forever”, que se centraba en las joyas vestidas por gente de la que solo se mostraban sus siluetas.

24 Andrea Palladio, o Andrea di Prieto, (1508-1580), uno de los arquitectos más influyentes en la historia europea.

finirlo como motivo de vanidad y de rumores. La forma del movimiento es ternaria, ABA, tipo *da capo*. Cada una de estas partes consta, a su vez, de dos secciones ampliadas. Un importante principio compositivo en este caso es que la forma se construye acorde al tipo rondó.

Las cuatro estaciones, de A. Vivaldi (1725) – M. Richter (2012).

Las Cuatro estaciones se publicaron dentro del opus nº 8 RV315 de Antonio Vivaldi *Il cimento dell'armonia et dell'invenzione* en Amsterdam en el año 1725; la primera audición de la obra tuvo lugar en París en el año 1728 ante Luis xv.²⁵ El fenómeno de esta obra maestra consiste en un especial valor musical, “es modelo de variedad en la unidad, constituye un ritmo y ofrece muchas posibilidades onomatopéyicas” (Mata, 1986, p.210); además, es uno de los primeros ejemplos de la música programática.²⁶

En el sentido formal, los conciertos vivaldianos se construyen por la formula tripartita *allegro-adagio-allegro*; el primero y el tercer movimiento utilizan el esquema alternativo de *tutti* con cuatro-cinco episodios y *solo*, de tres o cuatro episodios, con un discurso más consistente y virtuoso en el primer movimiento. El movimiento central normalmente es más breve “con el territorio dado al solista que se luce con pasajes adornados con florituras y de intensa melodía, algunas veces sostenidos por una estructura armónica de la orquesta” (Basso, 1986, p.49).

La orquesta de *Las Cuatro estaciones* está integrada por un violín solista, violines primeros y segundos, violas, violoncelos, contrabajos y órgano *ad libitum*, que a menudo se sustituye por el clave en *El otoño*. Los textos poéticos que encabezan a cada uno de los cuatro conciertos suelen atribuirse al mismo compositor y según se cree, le sirvieron de inspiración o, por el contrario, explican la idea expresada con sonidos.²⁷ Así, *El verano*,

25 Las versiones más utilizadas por las orquestas de cámara: la de Malipiero y la de Alceo Toni (Mata, 1986, p.210).

26 Cabe mencionar que la obra siempre gozaba de una enorme popularidad entre los músicos: existen múltiples ediciones y versiones, arreglos, transcripciones, imitaciones, parodias, bandas sonoras, adaptaciones para otros conjuntos de instrumentos, etc.

27 Una traducción libre y condensada, propuesta por Mata: “Abrasados por el sol, languidecen el hombre y los rebaños y arde el pino. Cantan el cuclillo, la tórtola y el jilguero. Céforo sopla dulcemente y Bóreas le mueve improvisada contienda; el pastor teme una

el segundo concierto del ciclo, evoca la opresión del calor y una tempestad en el último movimiento; está compuesto en *sol menor*, con pasajeras modulaciones a *si bemol mayor* y en total consta de tres principales movimientos:

Allegro non molto

Adagio e piano-Presto e forte-Adagio e piano

Presto

A su vez, estas tres partes se fragmentan en siete secciones según las indicaciones del tiempo más detalladas: *allegro non molto*; *allegro*; *un po' meno*; *un po piu vivo* y *meno mosso*; *adagio-presto-adagio*; *presto*.

La primera parte se abre con una sección introductoria (*Allegro non molto* de la construcción ternaria, 11+9+10 compases) cuyo ritmo detallado y pausado hace recordar el carácter musical del minué, una de las danzas favoritas y más extendidas en la época barroca. La siguiente sección, *Allegro*, representa las alternaciones de los *solo* y *tutti*:

<i>Tutti</i>	<i>Solo</i>	<i>Tutti</i>	<i>Solo</i>	<i>Tutti</i>	<i>Solo</i>	<i>Tutti</i>
30	18	10	19	38	39	20

El *tutti* de la tercera parte del concierto (*Presto, Tempo impetuoso d'Estate*), consiste en la construcción ternaria precedida por la introducción de nueve compases (cuatro compases basados en el tetracordio frigio (T) - pausa general - cuatro compases basados en el tetracordio frigio (D). A continuación, el tema de la tempestad (30 compases) que consta de tres partes (T D T) con inclinación al D, da lugar al desarrollo posterior. El esquema formal del tercer movimiento es el siguiente:

Introducción	<i>tutti</i>	<i>solo 1</i>	<i>tutti</i>	<i>solo 2</i>	<i>tutti</i>	<i>solo 3</i>	<i>tutti</i>	(Coda)
--------------	--------------	---------------	--------------	---------------	--------------	---------------	--------------	--------

En el año 2012 nace la postmoderna y minimalista recomposición de Max Richter, un inteligente y profundo homenaje a la obra maestra vivaldiana, estrenada en Barbican Centre londinense el 31 de octubre de 2012 bajo la batuta de A. de Ridder y con Daniel Hope como solista. En general, el compositor conservó formas, texturas y dinámica de Vivaldi, descartando, sin

próxima borrasca. Truena y fulmina el cielo y el granizo troncha las espigas” (1986, p.211).

embargo, alrededor de 75% del texto original y reduciendo el tiempo total a 44 minutos.

Según las palabras del crítico inglés I. Hevett,

Richter has taught us something new about the original work, opening up Vivaldi's compositional process and showing how the same material, and even the same techniques, can be used to create something entirely new, though with an intricate web of connections to the past. (Hewett, 2012)

3.1.4.3.2 Las formas *basso ostinato*: *Passacaglia* y *Chacona*

La chacona, conocida en España a partir del final del siglo XVI y originaria de Sudamérica (Camino, 2002), fue la danza popular del compás ternario, del movimiento vivo y solía acompañarse con canto y castañuelas. Con el tiempo, al expandirse por Europa, la chacona se transformó en una danza lenta y solemne; normalmente, la caracterizaba el modo menor y el acento en el segundo tiempo del compás. En Francia, bailada por doble fila de parejas, fue una de las predilectas de la monarquía francesa y, además, llegó al ballet: J.-B. Lully (1632-1687) la incluía a las partes concluyentes de sus obras escénicas. En los siglos XVII-XVIII, al desaparecer de la práctica dancística, la chacona empieza a formar parte tanto de la *partita* como de la *suite* instrumental.

A su vez, la canción y la danza de origen español, que inicialmente acompañaba la marcha de los invitados después de una fiesta y poseía un carácter popular y alegre, obtuvo el nombre de *pasacalle* (*passacaglia* en italiano y *passacaile* en francés). Igual que la chacona, el *passacaglia* acabó transformándose en una danza solemne y, como las dos tenían unas características muy semejantes, los compositores ya no les hacían mucha diferencia: en Francia, por ejemplo, ambas denominaciones se usaban para las obras musicales que tenían características del *rondó de estribillo* (Protopopov, 1979).

Habitualmente, los tratados de las formas musicales y los libros dedicados a la historia de la música suelen denominar los dos géneros como *variaciones basso ostinato*. Esto se debe a que, en la época barroca, los movimientos melódicos muy a menudo se componían sobre una línea repetida: el bajo servía de base sobre la que se construía la pieza. La *variación*, como forma musical, consiste en un número indeterminado de piezas breves basadas en un mismo tema que suele ser expuesto al principio de la obra y se

refiere a una de las maneras más antiguas de hacer la música. *El ostinato* se define como un tema

a cargo del bajo y que domina como idea fija, obstinada, constantemente repetida, la marcha de la composición la que se constituye por una serie de variaciones decorativas del *ostinato*. Los *ostinatos* de la *Chacona* y del *Passacaglia* suelen ser breves, severos y muy tonales”. (Zamacois, 2007, p.144)

Como hemos señalado más arriba, las formas *basso ostinato* siguen manteniendo sus capacidades expresivas y se ubican en uno de los lugares más importantes entre las técnicas compositivas modernas. Según la opinión experta de V. Tsukkerman, en las variaciones *basso ostinato* se reflejaron los rasgos esenciales de la época llamada barroco y uno de ellos es “el contenido sublime realizado en las formas inmensas” (1987, p.115).

La textura de las variaciones de los siglos XVII-XVIII solía abundar de las expresivas figuras retóricas musicales y otros giros semánticos. En el *Passacaglia* de G. F. Haendel en *sol menor* de la *Suite* nº7 para clave HWV432,²⁸ al tema se le otorga el carácter de obertura francesa por medio del ritmo punteado en las voces altas; asimismo, el compás no es ternario sino cuaternario y el movimiento tampoco es pausado. Las variaciones del original obedecen a la estructura del tema, concluido en cuatro compases, el desarrollo representa una gigantesca onda dramática que aspira a su clímax, acumulando la tensión mediante las complicaciones armónicas: en vez del giro I-IV, surge una secuencia de acordes disminuidos descendiendo por los tonos cromáticos (variaciones originales nº11-12); también destaca la variación con una serie de descendentes *tiratas* heroicas (nº8).

El *Passacaglia* del compositor noruego Johan Halvorsen (1864-1935),²⁹ *d’apres* de la obra original de G.-F. Haendel, como indica el mismo autor, originariamente fue compuesta para violín y viola, aunque en la actual tradición concertista es más popular la versión violín-cello. En el sentido formal, la composición consta del tema de cuatro compases y de las

28 El primer cuaderno de las *Suites* (en total, son 19) fue publicado en 1720.

29 Compositor, director de orquesta y violinista noruego, Johan Halvorsen (1864-1835), representante del romanticismo nacional noruego, autor de tres sinfonías, rap-sodias, concierto para violín, etc.

16 variaciones en vez de 15 originales; predominan los rasgos de la forma ternaria con el centro lírico-dramático en la novena variación. Las variaciones iniciales siguen el texto original casi literalmente: Halvorsen las transcribe precisando solamente los específicos modos de ejecución en los instrumentos de cuerda. La cantidad de compases en cada variación es libre y está sujeta a la idea musical en cada momento. De esta manera, encontramos las variaciones tanto de cuatro como de ocho compases; la variación central crece hasta 16 compases por medio de repeticiones. A partir de la tercera variación, el estilo compositivo manifiesta más originalidad, el hincapié se hace en el carácter de cada sección y en las típicas maneras de articulación en los instrumentos de cuerda. La forma se desarrolla demostrando las posibilidades virtuosas y expresivas de ambos solistas. La textura, en comparación a Haendel, se cambia a la más virtuosa, concertista y llamativa, evocando el brillante y romántico estilo de E. Grieg, precursor de J. Halvorsen, en sus obras instrumentales. Las variaciones nº15 y nº16 cumplen la función de *Coda*. La primera, del carácter declamatorio con unas *tiratas anabasicas* contrasta con el virtuoso resumen de los descompuestos acordes de ambos instrumentos participantes.

La famosa *Chacona en sol menor*, que tradicionalmente se atribuye al compositor italiano Tomaso Vitali (1665-1745), realmente pertenece a varias generaciones de autores. La obra fue descubierta en un antiguo manuscrito por el compositor y violinista alemán Ferdinand David (1810-1873) y posteriormente publicada en uno de los volúmenes de *Die Hohe Schule des Violinspiels* (1872) que incluía diferentes arreglos de la poco conocida música barroca. David le otorgó el título de *Chacona*, la amplió, le dio un toque romántico y compuso un nuevo acompañamiento pianístico.

Mucho más tarde, otro violinista virtuoso, el belga Léopold Charlier (1867-1936), reelaboró la obra³⁰ manteniendo su estructura que combinaba variaciones con los rasgos del rondó, abrevio varias partes innecesariamente largas, reforzó la complejidad técnica de cada línea y consiguió una composición lógica, dinámica e íntegra.

30 Publicada por Breitkopf&Härtel (1910) y orquestada en 1933.

En los primeros cuatro compases se introduce el tema del *basso ostinato* representado por el tetracordio frigio, en los siguientes cuatro, crece el riguroso vertical armónico preparando el despliegue del potente y dramático tema del violín en el noveno compás (8+4 compases de ampliación).

A continuación, el tema traspasa por las tonalidades de *sol*, *si b* y *la menor*, aparece en la abreviada e inexacta versión en *mi b mayor* y vuelve al *sol menor*, continuando con tres grandes ondas de culminación hasta el final de la obra.

El esquema formal de la *Chacona* Vitali-Charlier:

Introducción, tema en *sol menor*, a continuación, dos variaciones de ocho compases cada una.

Tema en *si bemol menor*, cifra 3, *poco agitato*, 8+4 compases; dos variaciones de ocho compases.

Cifra 6 *Piu largo*: quinta variación del carácter recitativo cumple la función del tema (4+4+4 compases).

Sexta variación, 8+4 compases, cifra 6, lleva al tema en *la menor*, *Tempo I*.

Séptima y octava variaciones (de 8 compases cada una), desde la cifra 9 hasta la cifra 11 siguen en *la menor*. La novena variación (cifra 9) vuelve al *sol menor* (14+4 compases) y prepara la sección central de la *Chacona*: el tema aparece en *mib mayor* (cifra 13) con un silencio general después de cuatro compases. El movimiento se recupera en *mib menor*, *Poco piu vivo* y, a continuación, se plantean tres grandes ondas de culminación en *sol menor*.

La primera onda (*Largamente*) contiene el tema, dos variaciones de ocho compases *Piu vivo* y una variación de 8+4 compases, *poco a poco piu animato* que condiciona la llegada de la segunda onda (*Piu largo*). Esta empieza con las potentes octavas del violín y a partir de la cifra 19 se desencadena en el frenético pulso de los tresillos y virtuosas figuraciones de los acordes descompuestos del violín que enfocan la majestuosa culminación del tema doblado en octavas en ambos instrumentos. En el monólogo final del violín se destacan las descendentes y ascendentes figuras de *catabasis-anabasis*.

Este planteamiento compositivo sobresale de las características genéricas de las variaciones y evoca los rasgos correspondientes a las formas de so-

nata y sinfonía colocando la obra a una fila con las obras maestras más destacadas de este género.

La pieza *On the Nature of the Daylight* de duración original 6:11, forma parte de *The Blue Notebooks*, el segundo álbum del productor y compositor británico Max Richter³¹ que compuso su obra en el período previo a la invasión de Irak de 2003 manifestando de esta manera su protesta contra la situación en este país asiático. A continuación, la pieza llamó la atención de los cinematográficos y fue usada en varias películas, en particular, en la aclamada *Shutter Island* de Martin Scorsese (2010).

La pieza representa un inhabitual ejemplo de la miniatura de solamente 37 compases que según su forma y contenido puede ser definida como una especie de chacona. Además del cuarteto de cuerda, la partitura original incluye *chitarra* y piano. El material musical se desarrolla en el oscuro *si bemol menor*, el *tempo* indicado es *Largo*, en el compás de 4/4. En diferencia a los tradicionales cuatro u ocho compases, típicos en las variaciones *basso ostinato*, el tema ocupa doce compases con clara subestructura de dos y consiste en la siguiente secuencia de los grados tonales:

I- II-V-VI/I-II-V-VI/I-II-III-II/I-II-III-VII/I-V-VI-VII/I-V-VI-VII//.

Mientras que la *chitarra* y el piano mantienen los pasos doloridos del bajo, el segundo violín teje el centro melódico basado en la idea *circulatio*, siguiendo la técnica del despliegue típicamente barroca, pero en versión minimalista. La viola se introduce con una línea contrapuntística al mismo momento; en el compás 25 el primer violín empieza las líneas descendentes basadas en la figura retórica barroca de *catabasis*, bajándose del I grado de la escala al V.

La detallada y escrupulosa técnica compositiva de la pieza puede ser definida como contrapunto lineal sobre el *basso ostinato* en el contexto textural heterofónico y minimalista. La función de esta pieza en el concepto dramático general es concluyente, es un *postludio* o un epílogo, una culminación “silenciosa” del drama coreográfico.

3.1.4.3.3 Las piezas de J.-S. Bach

Las composiciones sobre la *Pasión de Jesucristo* formaban una parte im-

31 Fue publicado 26.02 de 2004 bajo el sello 130701 de FatCatRecords.

portante de la liturgia eclesiástica y narraban la historia de la crucifixión cada Pascua de Resurrección. Las discretas pasiones renacentistas, en las cuales “las palabras del narrador (el Evangelista) y de los personajes secundarios eran salmodiadas y, las de Jesucristo y del pueblo cantadas en polifonía” (Sadie, 2000, p.79), cedieron el paso a las monumentales, dramáticas y compuestas obras de J.-S. Bach y G.F. Haendel en la primera mitad del siglo XVIII. *La Pasión según San Mateo* BWV244, compuesta por J.-S. Bach sobre un texto de Picander en 1725, fue interpretada por primera vez en la *Thomaskirche* de Leipzig, el 15 de abril de 1729 (Mata, 1986). La primera versión se ejecutó en 1727 y la partitura definitiva data del 1739. La obra consta de 78 números (arias, ariosos, corales, dúos y recitados) y se divide en tres partes. Para su ejecución son necesarios numerosos intérpretes como solistas, dos coros completos, un coro de voces blancas (infantiles), dos orquestas y dos órganos. *La pasión según San Mateo* es casi una obra teatral, señala F. Camino, y en las manos de algunos artistas se convierte a “un drama que está vivo, el drama religioso barroco” (2002, p.115).

Las arias en *La pasión según San Mateo* corresponden a la forma *da capo* y se construyen acorde al esquema A1-A2, en el que las partes extremas en general son idénticas y el contenido tanto musical como textual de la sección central suele presentar el material contrastante. Habitualmente estas arias se abren con una larga introducción instrumental y se concluyen con un postludio; entre secciones vocales también se hallan interludios. Añadimos, que tanto las introducciones como los interludios y postludios, son bastante equilibrados en el sentido de longitud e instrumentación.

El aria nº39, *Erbarme Dich, mein Gott* (*Apiádate de mí, Dios mío*) con la base genérica de siciliana, acorde a la teoría de los afectos, representa sólo un afecto, el sufrimiento. La tonalidad *si menor* simboliza muerte, pesar; los giros cromáticos refuerzan estas sensaciones más todavía. La pieza consta de tres secciones precedidas por una amplia introducción (nueve compases) con el plan tonal *si menor-fa sostenido menor-si menor*. Añadimos que la transcripción instrumental para cello y violín de Ton Koopman, seleccionada por V. Turcu, no se aleja del sentido original de esta obra maestra, es decir, es una traducción directa y, a la vez, evoca una de

las tradiciones sonoras más importantes del ballet clásico: los típicos *Adagio*, acompañados por estos instrumentos.

Las seis sonatas compuestas por J.-S. Bach para clave y violín BWV1014-1019 (y no a la inversa, como advierte F. Camino (2002), con que el compositor quería destacar la igual importancia de ambos instrumentos, la voz melódica la podía llevar tanto el violinista como el clavecinista. Las primeras cinco sonatas corresponden al plan compositivo *da chiesa* (o sonata de iglesia), son generalmente contrapuntísticas y constan de cuatro movimientos: *lento-vivo-lento-vivo*. La última sonata del ciclo sigue el plan *da camera* (sonata de cámara) y se forma de cinco partes.

La tercera parte de la sonata nº3 en *mi mayor* es una de las más bellas melodías de J.-S. Bach, un penetrante *Adagio*. La suave, fluida e infinita música de la mixta textura homofónica-contrapuntística corresponde al principio formal de tres secciones: A-A1-A2; al tema del violín le anticipan cuatro compases introductores del clave. La humilde oración del violín se construye en los amplios despliegues que recorren las notas de la escala entera y corresponden a la figura retórica musical de *anabasis* continuando en las bajadas de *catabasis*. El desarrollo procede por las tonalidades del *do# menor-mi mayor-sol# menor-si menor-do# menor* subiéndose por las terceras y vuelve a la tonalidad original. La primera sección, a su vez, tiene rasgos de la estructura tripartita, la parte central, de carácter desarrollante, está cargada polifónicamente, las imitaciones canónicas pasan de un instrumento al otro introduciendo el principio competitivo y refuerzan la tensión dramática. En la última sección, que está algo abreviada en comparación a las construcciones iniciales, vuelve la textura de los primeros compases: esta vez la línea melódica está representada por el clave y la parte del acompañamiento lleva el violín.

3.1.4.3.4 El concepto musical definitivo

Acorde a las condiciones del proyecto, ofrecidos por los organizadores del festival en Dubrovnik, la coreógrafa tuvo que optar por el difícil método de compilación sonora y aceptar el responsable papel de dramaturga musical o, en cierto sentido, de “compositora”.

Mediante un escrupuloso e intuitivo proceso de selección se enlazan

varias capas musicales cercanas estilísticamente, pero pertenecientes a diferentes épocas. Este método, definido en la musicología como *poliestilística simbiótica* (Chigariova, 2005, p.439) se asigna a las técnicas compositivas actuales, y a diferencia del *collage*, por ejemplo, no supone contrastes bruscos y representa la confluencia e interpenetración de diferentes tradiciones, tiende a los conceptos meditativos dentro de las corrientes musicales como *neoromanticismo* y *nueva sencillez*. De esta manera, por medio de la *poliestilística* se realiza la síntesis de lo actual y de lo histórico, se hacen dialogar las épocas, se consigue el efecto *timeless*, se crea la base de la dramaturgia musical³² que en su turno sugiere las formas coreográficas y se afina al método de montaje de la novela.

Señalamos que la estructura musical se fundamenta en los emblemas sonoros del barroco: se eligen las obras más famosas de Bach, Vivaldi, Haendel y Vitali; el estilo *neobarroco* está representado en las románticas recepciones de J. Halvorsen y L. Charlier creadas en las primeras décadas del siglo xx, en el *kitch* de K. Jenkins de los 1990 y en las filosóficas recomposiciones minimalistas de M. Richter del 2012. Es interesante que, en la versión original, además de las composiciones de K. Jenkins y M. Richter, suena solamente un fragmento de J.-S. Bach, las demás piezas que integran un todo son las originales interpretaciones, transcripciones o recomposiciones: de esta manera se planifica el contenido coreográfico intertextual de un ballet postmoderno.

Entre los métodos más importantes que organizan el material musical destacaríamos los siguientes:

- El plan general obedece al principio del contraste con predominancia de las formas grandes, típicas de la época barroca como los *Concerti Grossi* (nº1, 2 y 3; nº6 y nº8) usados sin sus segundos movimientos originales y las variaciones *basso ostinato* (nº5, 10, 11), profundamente relacionadas con los correspondientes géneros dancísticos.
- Encaminándose hacia una estructura continua se evita el fraccio-

32 La acción dramática plasmada en la música. Muy a menudo la noción de la dramaturgia musical significa simplemente el proceso interno del desarrollo musical, es decir, el movimiento del material musical: cambio de los temas, alternaciones tonales, texturales, tímbrico-orquestales, armónicas y genéricas.

namiento de la secuencia narrativa y escénica: la integridad está sujeta mediante la lógica formal, tonal, textural y tímbrica en la que predominan los conjuntos de cuerda y leitmotívica (el tetracordio frigio, las formas *basso ostinato*, el timbre del violín *solo* como un importante símbolo barroco).

- En el esquema tonal se observa la predominancia del modo menor que consolida la integridad por medio de un virtuoso montaje tonal-armónico en *re-la-sol-sib menor*, centrado en la realización plástica del drama.

A través de las particularidades genéricas y dancísticas del material musical se establece una sorprendente relación con la tradición coreográfica:

Nº1, *re menor, Allegretto*: es el inicio, la introducción, un exquisito desfile, exposición de los personajes; abre la acción y evoca prólogos de los grandes ballets clásicos.

Nº2, *fa menor, Moderato* y nº3, *la menor, Vivace* sirven para el desarrollo del nudo dramático.

Nº4, *do# menor, Adagio ma non tanto*, uno de los centros líricos de la obra, un típico *Adagio* coreográfico.

Nº5, *sol menor, Largamente*: contiene variados ritmos dancísticos que contribuyen al desarrollo de las características de los personajes. Una de estas variaciones, “la gitanita”, representa una directa relación con la clásica dancística, con las variaciones *pizzicatto*.

Nº6, *sol menor, Allegro non molto* y nº7, *la menor, Vivace*, con sus aires de minué y galop establecen vínculos entre los géneros dancísticos de diferentes épocas y, al mismo tiempo, hacen posible su combinación en el lenguaje coreográfico.

Nº8, *si menor, Adagio*: evoca un típico dúo clásico acompañado por el violín y violoncello.

Nº9, *sol menor, Presto*: un momento crucial en el desarrollo dramático; las escenas de la tempestad son muy frecuentes tanto en la música como en el teatro coreográfico: este fragmento nos remite a las obras como *La fille mal gardée* o *El lago de los cisnes*.

Nº10, *sol menor, Molto moderato*: la simbólica eternidad de la *Chacona* enlaza el emblema dancístico del Renacimiento y Barroco con su recep-

ción en la música instrumental y sinfónica desde la segunda mitad del siglo xx hasta la actualidad.

Nº11, mediante un oscuro *sib menor*, *Largo*, la narración se concluye. Las figuras *circulatio* expresan dolor y sufrimiento, haciendo pensar que nada cambia en este mundo; asimismo, nos remite a las obras maestras coreográficas con semejante tipo de final como *La Sílfi*de o *Romeo y Julia*.

Es interesante que en el momento de seleccionar las obras musicales también se cuestionó el estilo particular de los intérpretes: se tenían en cuenta las características de la articulación y de la agógica, el contenido emocional, el tiempo sonoro, la correspondencia del conjunto instrumental a la idea escénica, etc. Así, por ejemplo, la *Chacona* de Vitali-Charlier llamó la atención no solamente por su dramatismo, teatralidad, caleidoscópico virtuosismo, por la riqueza de los sentimientos y matices instrumentales, característicos acentos y patético discurso musical sino también por la destacada interpretación de Yasha Haifetz, por la atemporal y fresca sonoridad de su violín, tan cercana a los objetivos escénicos de los coreógrafos.

A modo de conclusión añadimos que la poliestilística estructura musical, creada por V. Turcu, sintetiza las características semejantes a la forma de la *suite* y del *concerto grosso* barroco: de esta manera la coreógrafa logra un multidimensional espacio estético que corresponde a las ideas del pensamiento postmoderno y fundamenta la realización coreográfica de *Las amistades peligrosas*.

3.1.5 El bosquejo del diseño escénico: I. Kirinčić, A. Hranitelj y A. Čavlek³³

Un importante punto de partida en las reflexiones y análisis acerca del contenido visual de la producción investigada se halla en los conceptos desarrollados por el historiador y teórico teatral V. Beriozkin (2011). Según él, el arte de la escenografía abarca todo el conjunto material de la imagen visual del espectáculo. Son los objetos que rodean al actor, se encuentran en sus manos (*atrezzo* o *utilería*), están puestos en él: el traje, la máscara, el maquillaje, otros elementos que modifican su aspecto exterior. El mismo actor, con su plástica, dimensión y movimiento está incluido a la estructura del arte escenográfico como una escultura viva; fuera queda solamente la esfera psicofísica de la creatividad actoral.

La escenografía suele utilizar diferentes recursos expresivos: todo lo creado por naturaleza o por el ser humano. A estas creaciones humanas,

33 El equipo escenográfico de la producción fue formado por los destacados artistas pertenecientes a la tradición teatral yugoslava:

El escenógrafo Iván Kirinčić (nacido en Belgrado), es sobre todo pintor y dibujante, ilustrador de bocetos, folletos y carteles, graduado en diseño y comunicación visual de la Facultad Politécnica belgradiense. Continuó sus estudios en la Academia de Diseño y Artes Visuales en Ljubljana obteniendo una beca del Gobierno esloveno. Actualmente colabora con las casas teatrales por todo el mundo, entre ellas citamos Tokyo City Ballet, húngaro Győr Ballet, Pre Evolution Dance Theatre en Budapest, los teatros nacionales en Croacia y Eslovenia, etc.

El creador del vestuario Alan Hranitelj (nació en Zagreb 1968) se graduó de la Escuela de Artes Aplicadas y Diseño. Al principio de su carrera formó parte en las numerosas exposiciones y desfiles de moda en su país y en el extranjero. Continuo en Ljubljana como maquillador y diseñador de vestuario, más tarde en Milano, creando modelos para las colecciones de costura alta. Sin embargo, volvió a Ljubljana para dedicarse por completo al diseño de trajes teatrales y del cine. Actualmente colabora con numerosas casas teatrales y proyectos artísticos por todo el mundo.

El ingeniero electricista de carrera Aleksandar Čavlek (nació en Belgrado en 1962) se involucró en el mundo teatral a partir del 1992. Desde entonces, colabora en numerosos proyectos escénicos en el territorio de la ex Yugoslavia, entre los cuales destacaríamos *Carmen*, coreografiada por V. Turcu en el Teatro Nacional Croata en Split; el drama de L. Kaštelan, *Adagio*, (dirigido por M. Petković Liker) y el ballet *Anna Karenina*, de L. Mujić en el Teatro Nacional de Zagreb. Asimismo, creó diseño de iluminación para numerosas producciones en el Teatro del Espectador Joven zagrebeño. Su trabajo para el drama *Krijesnice*, de J. Kica, fue premiado por el decimotavo Festival Marulićevi Dani.

acorde al historiador, pertenece tanto el mundo de los objetos reales cotidianos como el mundo de su creatividad artística. Inicialmente, son más caras, trajes, otras obras de las artes decorativas y aplicadas; luego, las decoraciones ilustrativas, creadas siguiendo los cánones arquitectónicos; pintura, gráfica, escultura y, finalmente, específicos medios expresivos escénicos como espacios, iluminación y dinámica.

Según analiza V. Beriozkin, la escenografía puede cumplir tres funciones principales: de juego, de decoración y del personaje. De esta manera, la función de juego supone la participación de la escenografía y de sus elementos en la modificación del aspecto exterior del actor y en su interpretación. La siguiente función, de decoración, evidencia la organización o la creación del lugar de acción de los personajes. La función del personaje implica la escenografía a la acción escénica en calidad de “personaje” material, plástico o ilustrativo que realiza un motivo artístico, un tema, unas circunstancias, elementos del conflicto dramático o estado emocional del héroe en el contexto del espectáculo (Beriozkin, 2011, p.10).

Las particularidades escenográficas en el teatro coreográfico requieren, en primer lugar, de una buena administración del escenario para no obstaculizar la labor de los artistas. En este caso, el diseño se concentra en el desarrollo del fondo, de los bastidores, de las bambalinas y en el enmarcado de los portales; además, “por medio de las formas colgadas y de fondos sobre los que juega la luz y la sombra, consiguen más espacio” (Nieva, 2011, p.136).

El escenógrafo de *Las amistades peligrosas*, Iván Kirinčić, compara su trabajo con nueve partes del iceberg, de las cuales se ven solamente dos, las demás siete partes de esta inmensa labor e investigación están por debajo del agua. “La puesta en escena empieza desde una fase de investigación; las fases subsiguientes significan eliminar cosas imposibles o innecesarias. La tarea del escenógrafo es traducir el sueño y la idea del dramaturgo a la parte práctica” (I. Kirinčić, comunicación personal, 25.06.2014. APA-VH850037). Su método creativo, según lo define, consiste en expresar lo que piensa sobre cierto problema usando la atmósfera, los colores y las texturas; intenta interpretar y evitar el discurso literal relacionado con las asociaciones o insinuaciones.



Ilustración 3.1.6.: Bosquejo de Ivan Kirinčič (2014)

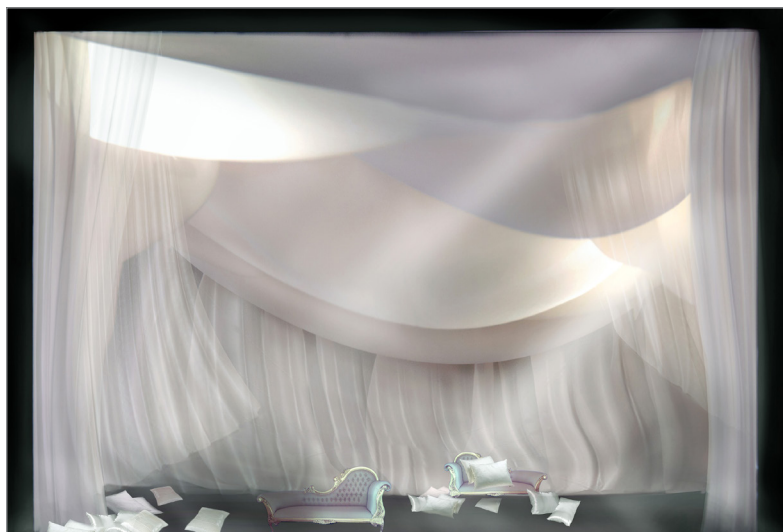


Ilustración 3.1.7.: Bosquejo de Ivan Kirinčič (2014)

El trabajo sobre la trama de Laclos empezó para I. Kirinčić en los largos paseos por las calles de las ciudades antiguas, observando la arquitectura, buscando las ideas del barroco y continuó en el conjunto sinérgico con los dos coreógrafos del proyecto y el diseñador de vestuario Alan Hranitelj:

Durante un par de semanas nos sentábamos, leíamos el libro e investigábamos las fuentes disponibles en Internet. Hablábamos del significado, atmósfera, caracteres y esbozábamos el mapa de la futura obra. Esta etapa preparatoria es muy importante: cuanto más tiempo y esfuerzo se invierten en el desarrollo del concepto inicial, más fáciles serán las etapas posteriores. (I. Kirinčić, comunicación personal, 25.06.2014. APAVH850037)

Dos meses antes del comienzo de la puesta en escena (27.05.2014) Iván empezó a recoger todos los detalles necesarios para su trabajo y, aprovechando los 10.000 euros del presupuesto disponible, pudo adquirir los sofás, encargar las cortinas y elaborar cincuenta almohadas, que, según el acuerdo con el equipo creativo, debían formar los principales componentes del concepto escenográfico.

Los sofás del diseño adecuado se encontraron sin dificultad en un salón-exposición, situado en la pequeña ciudad de Slovenska Bistrica cerca de Maribor. Gracias a la colaboración profesional de la propietaria (que también ayudaba al escenógrafo mientras duraron las preparaciones para su producción de *Anna Karenina* en la Ópera Nacional de Zagreb), se encargó la forma, el tamaño, se variaron hasta el centímetro todos los mínimos detalles del diseño y, al final, crearon unas excelentes piezas artísticas. Sin embargo, los sofás se quedaron demasiado amarillos, por lo tanto, este tono a continuación fue corregido con el fin de combinar con el color blanco de las cortinas y el matiz perla delicado de las almohadas. “El decorado tiene que soportar los trajes, pero siempre tiene que estar detrás”, explica el artista (I. Kirinčić, comunicación personal, 25.06.2014. APAVH850037). Las cortinas fueron encargadas en una fábrica textil en Croacia según los importantes parámetros del tamaño, textura y color. En total para ellas fue utilizado más de 300 metros cuadrados de fibra caprón transparente blanca por el precio de 3.000 euros.

La principal dificultad de esta etapa fue crear una escenografía práctica y particular que funcionara de manera eficaz no solamente en el escenario

del SNG Maribor, que tiene muy buenas características técnicas, sino también en otros espacios asignados para la actuación: la plaza abierta en Dubrovnik que supone la complicada tarea de montar un tablado temporal y el escenario de verano en Ljubljana, que tiene buenas condiciones y todo lo necesario para cualquier tipo de evento teatral, pero no está protegido ni del frío ni de la lluvia.

La plaza Boškovićeve Poljana³⁴ en Dubrovnik, el lugar habitual de los programas del famoso festival dispone de un espacio muy limitado: doce metros de ancho por diez metros de profundidad; de altura son disponibles ocho-nueve metros y seis barras para colgar las cortinas y luces. Además, este espacio depende de las condiciones de la iluminación, tanto natural como diseñada artificialmente de manera permanente. Los fuertes vientos que suelen soplar en Dubrovnik dificultan las tareas tanto del equipo técnico como del creativo. Por lo tanto, más adelante fue tomada la decisión de reducir la cantidad de cortinas y de almohadas. De las cincuenta almohadas elaboradas originariamente para la producción en Dubrovnik se usarían solamente veinte. Se tendría en cuenta la belleza natural y la riqueza arquitectónica de la plaza; los impresionantes contornos de la iglesia barroca que se observaría detrás de las cortinas podrían solucionar el problema del espacio de una manera muy conveniente.

Al empezar su trabajo, el escenógrafo elaboró el modelo físico de las cortinas en tres dimensiones, pero en menores proporciones; a continuación, lo fotografió y añadió el resto de los elementos mediante *Photoshop*. A través de esta técnica, que asegura usar siempre, le fue posible obtener una visión realista, sentir el espacio escénico y comprobar cómo funciona la escenografía a una escala de menor dimensión.

A través de los bocetos de I. Kirinčić, guardados para esta investigación, podemos averiguar que la composición escenográfica está sugestionada con pocos, pero contundentes elementos que consisten en las cortinas del fondo,

34 El impresionante conjunto de esta plaza se compone de una monumental escalinata barroca (1738) que conduce a la Iglesia de los Jesuitas consagrada a San Ignacio (1725) y el Colegio de Dubrovnik (*Collegium Ragusinum*, 1703), la famosa escuela de los jesuitas. Este conjunto urbanístico se considera el rincón más barroco no sólo de Dubrovnik, sino también de toda Dalmacia (Travirka, 2011, pp.79-80).

las cortinas laterales, las bambalinas y el pórtico, decorados con la misma tela de color blanco; cuatro sofás, que imitan los estilos mobiliarios dieciochescos, las almohadas y una lujosa araña que brilla con cascadas de cristalinos colgantes.

Los recursos expresivos que incluyen todas las cortinas, los sofás, las almohadas y la araña cumplen las tres funciones principales de la escenografía: de decoración, de juego y, en ocasiones, del personaje. De esta manera, las cortinas designan el lugar de acción y constituyen un espacio metafórico, compuesto por el escenógrafo, que puede pertenecer tanto al siglo barroco como al romántico o al nuestro; otorgan una sensación estética, crean una atmósfera sumamente poética y teatral, son musicales, en el sentido amplio de palabra.

El tablado supone la acción coreográfica y el juego actoral, también la interacción de los intérpretes con los objetos escénicos. Merece la pena recordar que en el *Screenplay* de la coreógrafa ya estaba esbozada la metamorfosis de los sofás que perfilarían denotar el lugar de la acción convirtiéndose en una alcoba, en un parque, un rebuscado salón, una iglesia o en un mundo quebrado (los sofás tapados con la tela blanca al final de la obra). Las cortinas ayudarían a transmitir la acción polifónica de la novela, esconder o revelar las figuras de los personajes; la araña de cristal indicaría el principio y el fin de la narración.

Las almohadas, el detalle complementario y decorativo, que al principio solamente marca los imaginarios interiores barrocos, a continuación, participaría en la acción, convirtiéndose en el vientre de la embarazada Cécile.

Alan Hranitelj asegura que elaborar el vestuario en Eslovenia es muy fácil, “nos conocemos todos y estamos en permanente contacto creativo” (A. Hranitelj, comunicación personal, 11.10.2014. APAVH850075), refiriéndose a todo el colectivo nacional de creadores de la ropa teatral y a las fábricas textiles.

Se define como una persona muy abierta, dispuesta a trabajar y experimentar en cualquier estilo. Confiesa que no se graduó de la escuela porque nunca estaba de acuerdo con los obsoletos e inútiles programas en las artes y, por lo tanto, no hizo ninguna carrera superior, es autodidacta. “A

la edad de 16 años, en Eslovenia, empecé a diseñar el vestuario, estudiaba muchísimo, sobre todo, el traje, pintura e historia” (A. Hranitelj, comunicación personal, 11.10.2014. APAVH850075). Asegura que nunca corre en búsqueda de la inspiración: la experiencia de muchos años le permite tratar libremente cualquier tipo de material. En caso de necesidad suele recurrir a los libros históricos y no solamente acerca del traje. Refiriéndose al específico vestuario de ballet afirma que no es igual como en la ópera o en el drama: “Puedes coger la idea, modificarla y traducirla al traje. El diseño operístico supone muchas posibilidades, es un lugar para la fantasía; en el caso del drama tienes que crear algo intermedio y el vestuario de ballet tiene que ser muy simple” (A. Hranitelj, comunicación personal, 11.10.2014. APAVH850075).

El artista aprecia mucho la posibilidad de trabajar con V. Turcu, el flujo de la energía positiva y la posibilidad de la comunicación creativa con la coreógrafa: “Nos entendemos perfectamente, las palabras no nos hacen falta” (A. Hranitelj, comunicación personal, 11.10.2014. APAVH850075). Por tanto, en la primavera del 2014, en unas secciones previas se definió el concepto del vestuario para *Las amistades peligrosas*. El diseñador estudió todos los materiales disponibles acerca de la obra de Ch. de Laclos: la novela misma, las más relevantes versiones cinematográficas y la adaptación dramática de Ch. Hampton.

Partimos de la idea del barroco, más exactamente, del barroco contemporáneo y hemos cogido las formas básicas del traje barroco, por ejemplo, la forma del escote. A continuación, por medio del color fueron creados los caracteres. No importaba el personaje principal o secundario, importaba el carácter de cada uno, no son muchos. Por otro lado, es la interpretación de la idea de Valentina y de la idea barroca. (A. Hranitelj, comunicación personal, 11.10.2014. APAVH850075)

Añadimos que el proceso creativo del diseñador tiene sus fases y se desarrolla en tres etapas: en primer lugar, se conocen en detalle la idea de la coreógrafa y las particularidades del plan escénico; también, los detalles de los personajes e intérpretes. En este caso, el importante punto de partida es la fábula de la pieza, la música barroca y los conjuntos instrumentales de cámara con el timbre dominante de cuerda. Además, se tiene en



Ilustración 3.1.8.: Bosquejo de Alan Hranitelj: (2014)

los talleres del teatro bajo dirección de A. Hranitel y V. Turcu, con la participación y supervisión de la prominente cortadora y costurera del SNG Maribor Vesna Novitovič.

Los bosquejos de A. Hranitelj están realizados sobre el papel folio grande con un lápiz blando. Los dibujos se llevan a cabo con unas líneas fuertes y enérgicas y representan una guía concisa y funcional para el equipo técnico teatral. Cada documento representa el vestuario para dos personajes, sus figuras se dan en posición 3/4. Además de la imagen general del traje, se manifiestan algunas detalles o partes del vestuario como corpiño, corsé, detalles interiores, detalles de la espalda, etc. En general, las imágenes de las bailarinas no están personificadas: solo en ocasiones los rasgos faciales evocan a algunas artistas. Al lado de cada figura está indicado el nombre del personaje y el nombre del supuesto intérprete, por ejemplo, *Olesja, la cortesana principal*. Añadimos que las figuras están esbozadas en zapati-

cuenta el supuesto *tempo-ritmo* del futuro ballet, en general, muy movido; la fábula en el despliegue permanente, sin paradas y pausas, y, también, los decorados blancos de I. Kirinčić.

El trabajo sobre el boceto y la traducción de este a la forma, volumen y textura empieza según se acumula la información general e intelectualización del material basado en la dramaturgia. Más adelante, en el proceso de elaboración de los trajes, las cuestiones de proporciones, textura, forma y color se precisan más todavía y se llevan a la perfección.

El vestuario fue elaborado en



Ilustración 3.1.10: *Las amistades peligrosas*, Dubrovnik 2014

en el corsé con acordamiento y una falda cruzada, las aplicaciones y el encaje integran la imagen, asimismo, en el bosquejo se adivina la textura de un vestuario lujoso.

La composición del traje masculino consiste en un pantalón y una elegante y estrecha chaqueta con el acordamiento sin mangas. Asimismo, para el personaje de Valmont fue creada una entallada casaca (*justaucorps*); un abrigo de viaje completó el traje del presidente de Tourvel conjugado con unas botas claras; una romántica blusa blanca detalla el retrato del joven caballero Danceny, unas botas negras largas estilizan el traje de Gercourt.

Los expresivos acentos de la composición entera están enfocados en los colores que representan a los personajes; en la textura de los tejidos y en su mezcla, desde los más densos a los transparentes, brillantes o satinados.

De esta manera, un profundo tono negro personifica al vizconde de Valmont y a la marquesa de Merteuil; los tonos pastel, crema y perla caracterizan el matrimonio de Tourvel; un azul claro y unos tonos dorados se eligen para Cécile de Volanges; azul oscuro y turquesa combinado con el negro representa a madame de Volanges; blanco, azul y negro perfila el traje de Danceny; el tono oro-canela y negro define el personaje de conde

de Gercourt; dorado, bronce y negro a Émilie; dorado, blanco y negro a Azolán. Para los demás intérpretes se prefieren los colores dorados, caqui, burdeos, rojo, azul y verde, siempre combinados con el negro.

Añadimos que la perfecta combinación de los rasgos del traje histórico y cotidiano con las exigencias propias del vestuario coreográfico, lograda por A. Hranitelj, define el estilo íntegro del diseño y la estética visual del futuro espectáculo.

Según nuestra investigación, *Las amistades peligrosas* es el tercer espectáculo de Aleksander Čavlek en colaboración con V. Turcu, su trabajo es “el soporte visual, conexión de ideas y acontecimientos con la ayuda de las luces” (A. Čavlek, comunicación personal, 01.07.2014. APAVH850047).

El diseñador no usa colores, su propia sensación de la atmósfera es la luz blanca y todos sus matices. Según explica, el diseño de la iluminación siempre procede del contenido de la obra y empieza en el proceso de comunicación con el director y coreógrafo del proyecto: ellos transmiten los principales aspectos de la fuente primaria y las ideas clave de su visión escénica; el concepto escenográfico y del vestuario también son sumamente importantes para el futuro diseño de las luces (A. Čavlek, comunicación personal, 01.07.2014. APAVH850047).

Puesto que la partitura de la iluminación se diseña cuando la totalidad del texto escénico ya esté montado y teniendo en cuenta la obvia falta de borradores correspondientes en la etapa del anteproyecto, tomamos la propuesta de “la luz blanca y todos sus matices” como idea inicial y el tema principal del futuro concepto de A. Čavlek que nos serviría para las reflexiones y análisis en los apartados dedicados a la realización de la obra.

3.1.6 El reparto

Se cree que una de las más significantes revelaciones de la intuición tanto del director escénico como del coreógrafo se descubre en el momento de la selección de los actores para la futura obra. En la primera etapa del montaje, las relaciones entre el creador y el intérprete están condicionadas por una figura escénica todavía inexistente y su subsiguiente trabajo conjunto lleva a la aparición del personaje y del papel. Según los investigadores, el reparto es un proceso muy meticuloso y la decisión del director debería de

estar apoyada, antes que nada, en los dones naturales del intérprete (Sventitskaya, 2011, p.31).

Habitualmente, los coreógrafos-residentes suelen conocer bien las destrezas artísticas y técnicas de los integrantes de sus colectivos caseros. En el caso de montar para una compañía ajena, el reparto se esboza mientras dura la clase, también, mediante un *workshop* que permite explorar las posibilidades de los intérpretes más detenidamente. Sin embargo, este proceso siempre va por intuición, “es un puro instinto” (E. Clug, comunicación personal, 10.05.2014. APAVN850103).

Hoy en día todas las compañías europeas son internacionales, el proceso artístico también está globalizado y ya no puedes ser solamente un bailarín alemán o danés. Lo que no es igual y, probablemente, te hace sentir más limitado en casa, es que tenemos una historia conjunta y es muy difícil ignorarla, no la puedes quitar del medio. (E. Clug, comunicación personal, 10.05.2015. APAVN850103).

El coreógrafo de *Las amistades peligrosas* Leo Mujič considera que una buena selección de bailarines lleva un 50% del éxito de la futura obra, el maestro suele prestar mucha atención a las posibilidades físicas de sus bailarines: además de la capacidad de sentir, la expresividad de la cara también tiene mucha importancia para él. “Para mí es muy importante saber qué resultado lograría trabajando con ellos, nunca se puede cometer un error en el momento del reparto” (L. Mujič, comunicación personal, 13.08.2014. APAVN850053).

Acorde a Valentina Turcu, el proceso del reparto tiene que ser muy psicológico, aunque, a veces, es imposible: cosas políticas de la compañía lo pueden afectar notablemente. Por ejemplo, el director artístico puede sugerir unas figuras con cierto tipo de estatus, indicando, además, que la primera bailarina tiene que estar aquí o allá.

La coreógrafa reconoce que en el momento de la selección suele partir del tipo psicológico o aspecto físico del intérprete, valora las posibilidades de los bailarines que integran su compañía, presta atención a las sugerencias y cuenta con las propuestas, confiando, sin embargo, en la propia intuición. Asimismo, señala que el proceso del reparto siempre contiene un descubrimiento inesperado tanto para el creador como para el baila-

rín y el elenco en general: por ejemplo, en su momento nadie entendía, por qué Anton Bogov fue elegido para el papel de Valmont. Sin embargo, ella estaba segura que es su papel un 100% y no se equivocó (V. Turcu, comunicación personal, 17.12.2014. APAVN850075).

V. Turcu respeta mucho a sus artistas, coreografía para ellos de tal forma como a ella misma le gustaría bailar:

Todavía siento el movimiento como una bailarina, mis bailarines continúan mi cuerpo y es la parte física del nuestro proceso conjunto. Los quiero mucho, como si fueron mis hijos o mis amantes, mi familia y mi todo, es muy importante trabajar en equipo, sentir la familiaridad del colectivo de partidarios. (V. Turcu, comunicación personal, 17.12.2014. APAVN850075)

Valentina revela que tiene que hacer sus obras con el corazón abierto, lo mismo tienen que hacer los bailarines, hacer un trabajo poco sincero no tiene sentido.

Subimos al escenario para “abrir” al público, cada miembro del equipo es muy importante. Si estamos juntos y dirigimos nuestra energía al espectador, él va con nosotros. Esta gran energía que vuelve del público a mí, estas son las relaciones verdaderas entre nosotros. El teatro está ocurriendo delante de ti, respiramos el mismo aire, te doy a ti y necesito tu respuesta emocional, el teatro es un diálogo abierto. (V. Turcu, comunicación personal, 17.12.2014. APAVN850075)

Acorde a nuestras observaciones previas, V. Turcu, siguiendo la tradición teatral de los directores que le enseñaron la profesión, suele dar trabajo a todos los integrantes del colectivo y obsequiar a la mayoría de sus bailarines, el cuerpo de baile incluido, con un rol, aunque sea minúsculo. En el caso de esta puesta en escena, denominada como el *ballet neobarroco*, una obra de cámara por naturaleza, no fue necesario llamar el conjunto entero, por lo tanto, para participar en la producción de *Las amistades peligrosas* fueron elegidos quince interpretes en total.

Para el papel de la marquesa de Merteuil³⁵ fue contratada Jelena Lečić, una bailarina lírico-dramática de excelentes posibilidades técnicas, forma-

35 Inicialmente, el papel de la marquesa se asignaba a la solista de la compañía del SNG Maribor Eugenia Koshkina que finalmente tuvo que darse de baja por una lesión de espalda.

da en la escuela de ballet en Novi Sad (Serbia) y conocida por su colaboración con varias compañías en el territorio de la ex Yugoslavia.

El papel de Valmont lo obtuvo Antón Bogov, el bailarín principal del SNG Maribor, representante de la escuela dancística rusa y poseedor de altas condecoraciones nacionales e internacionales por sus méritos artísticos; destacado intérprete en los ballets del repertorio clásico y moderno, inspirador de varias obras coreográficas y participante en los proyectos escénicos por toda Europa.

El papel de madame Tourvel fue para la solista de la compañía mariborense, la portuguesa Catarina de Meneses, formada en las escuelas de Lisboa y Amsterdam. Es una excelente actriz de amplias posibilidades escénicas, muy amada por el público de la ciudad por sus destacadas apariciones en los papeles de Mary (*El Cascanueces* de D. Nixon), Julieta y Carmen (*Romeo y Julia* y *Carmen* de V. Turcu), Liza (*La Fille mal gardée* de V. Derevianko), entre otras.

El personaje de Cécile de Volanges fue otorgado a Tijuana Križman Hudernik, a una de las bailarinas eslovenas más internacionales, discípula de la escuela dancística estatal de Maribor y de la Academia La Scala en Milano. Sus notables méritos escénicos en varias ocasiones fueron distinguidos con unos premios nacionales.

El papel del caballero Danceny recibió Matjaž Marin, un bailarín muy dotado escénicamente y representante de la escuela coreográfica eslovena (Maribor): un elegante Espada (*Don Quijote* de K. Novogrodski), Mercutio (*Romeo y Julia* de V. Turcu), Romeo (*Radio y Juliet* de E. Clug), incomparable Alan (*La Fille mal gardée* de V. Derevianko), etc.

Tanja Baronik y Sergiu Moga, unos bailarines de fuerte personalidad escénica y de excelentes aptitudes dramáticas, muy solicitados por numerosos creadores, se perfilaron para las figuras de madame de Volanges y el conde de Gercourt.

Los papeles de la cortesana Émilie y de Azolán, el criado de Valmont, se dieron a los jóvenes y elegantes Olesja Hartmann y Sytze Jan Luske, aclamados por sus apariciones en el repertorio clásico y moderno.

El resto de los personajes de *Las amistades peligrosas* los encarnaron los miembros de la compañía del ballet SNG Maribor: los jóvenes y virtuosos Y. Omaki, A. Nakashima, E. Koshkina, I. Urošević, G. Žmavc y F. Jurič; el

breve papel del presidente de Tourvel lo obtuvo M. Biber, el actor del Drama SNG Maribor.

3.2 La realización escénica

3.2.1 Presentación del proyecto. La introducción de V. Turcu³⁶

La presentación del proyecto del ballet neobarroco *Las amistades peligrosas* tuvo lugar el día 27 de mayo del 2014 en el estudio laboral de la compañía de ballet SNG Maribor. Después del *training* habitual, a las 11:30, se reunieron los miembros del equipo creativo y de la producción: los dos coreógrafos, Valentina Turcu y Leo Mujić, el escenógrafo Iván Kirinčić, todos los bailarines participantes, el regidor escénico Peter Krajnc y la autora de esta tesis, en calidad de pianista y asistente musical. Asimismo, estaban presentes el director artístico del grupo Edward Clug y Alan Kavčič y Mateja Kožuh por parte del departamento de *marketing* y de producción respectivamente.

En una breve entrada E. Clug dio la bienvenida al proyecto y deseó a todo el mundo el disfrute del proceso y del equipo artístico. A continuación, se comunicó el horario general y el plan del trabajo. Fue previsto finalizar el montaje del texto coreográfico hasta el día 30.06.2014 y presentarlo en un estrecho círculo teatral con la fecha fijada el 04.07.2014. Luego se proponía un período de descanso hasta el día 10 de agosto con la subsiguiente vuelta a los ensayos a partir del 11.08.2014 y la salida al festival de Dubrovnik el 16.08.2014, con el estreno el día 20 de agosto. Se comunicó también que el proyecto se realizaba por encargo de este prestigioso evento internacional, además, en colaboración con el festival de verano en Ljubljana. Por lo tanto, el siguiente estreno tendría lugar en la capital de Eslovenia, el 28 de agosto, en el escenario llamado Križanke. Las representaciones para el público de Maribor fueron previstas a partir del día 07.11.2014, en la misma tarde con el nuevo ballet de Edward Clug *Stabat Mater*.

A su vez, Valentina Turcu comunicó a todos los reunidos la breve historia del anteproyecto que empezó para ella hace un año, después de la

36 El contenido de este apartado está basado en los materiales de las vídeo crónicas del proyecto APV2014-05-09, nº18, nº19, nº20, nº21 (26/27 05. 2014).

exitosa presentación de *Romeo y Julieta* en el festival de Dubrovnik. La coreógrafa hizo una serie de comentarios acerca de su adaptación del texto original de Laclos y la elaboración de una base dramática que se creó teniendo en la mente a los bailarines de la compañía identificados con los futuros personajes.

Después de nombrar a los intérpretes para los papeles principales, la coreógrafa expuso su punto de vista sobre el famoso argumento que, según ella, es “sumamente implícito, y lleno del contenido oculto” (APV2014-05-09). Una de las intenciones que se planteaba era mostrar por lo menos tres niveles de la hipocresía de los principales participantes del drama mediante sus extremas manipulaciones: pensar una cosa, decir otra y hacer la tercera.

V. Turcu añadió que el tiempo total de la obra no superaría una hora, según la propuesta de los organizadores del festival, la acción se ambientaría en París en 1788, unos años antes de la revolución francesa: “Vivimos un momento extremadamente similar al de los héroes de Laclos, otra vez estamos cerca del final de algo” (APV2014-05-09).

A continuación, fueron esbozadas las numerosas líneas y peripecias de la pieza que suponían una complicada tarea de inventar una serie de trucos para enlazar todos los componentes escénicos. Se explicaron las principales intrigas “de la gente significativa”, las historias de sus relaciones y los rasgos personales. Por lo tanto, una de las misiones del equipo fue recrear “este mundo barroco mediante la escenografía, el vestuario, el concepto escénico y musical” (APV2014-05-09).

Para Valentina, la época y el arte barroco, en general, se asocian con una tormenta,

[...] las cosas más fuertes de la música barroca son la agonía, las lágrimas y los sentimientos extremos. Otro rasgo importante del barroco es el encanto, la inteligencia y la elegancia. Sin embargo, el aspecto de la fachada es primordial, no importa lo que pasa en el interior del alma, los hombres y las mujeres son grandes jugadores, tienen una enorme necesidad de crear una irresistible pasión que no es real. (APV2014-05-09)

La coreógrafa recordó a los participantes del proyecto que precisamente en la época barroca todos los componentes de la expresividad teatral co-

menzaron a formar una síntesis artística. Todo el mundo participaba en las complejas intrigas; el color oro, como un símbolo del dominio, adquirió una importancia enorme; la voz y el gesto se convirtieron en la esencia de la interpretación actoral, las poses y la plástica escénica se prestaban de las famosas obras de arte; los espectáculos se representaban en cualquier lugar, en el parque, en la orilla de un lago o en un palacio. El vestuario se convirtió en una fuente de información para el espectador, se hacía un especial hincapié en el decorado, accesorios e iluminación. Una de las más populares alegorías del barroco fue el mundo en forma de teatro en el que un individuo era un juguete en las manos de un demiurgo.

V. Turcu añadió que la esencia del concepto le llegó como el resultado de las profundas reflexiones acerca del tema y de unos planteamientos especiales, “qué más podemos sacar de esta historia”. Finalmente, el principal objetivo del proyecto se enmarcó en “mostrar el mundo en el que vivimos y cómo son las relaciones peligrosas hoy en día” (APV2014-05-09). El tema del amor que “está por encima del todo” fue definido como un importante punto de partida e hilo conductor en las subsiguientes reflexiones escénicas.

3.2.2 La estructura y dinámica de los ensayos. El método del coreógrafo

Los ensayos de la puesta en escena del ballet neobarroco *Las amistades peligrosas* duraron en total seis semanas y culminaron en una función casera: el material elaborado fue mostrado a los trabajadores del teatro el 04.07.2014.

La creación del texto coreográfico comienza al mismo día de la presentación del proyecto y se organiza en dos turnos, por la mañana, después del training, de 11:30 a 14:00 y por la tarde, de 18:30 a 21:00 en el estudio habitual de la compañía y en la sala de orquesta P3.

Al analizar los documentos correspondientes a esta etapa, en particular, el contenido del diario de la investigación, las vídeo crónicas, datos de las entrevistas y de las numerosas comunicaciones personales que se archivaron de manera manuscrita, podemos sacar ciertas conclusiones³⁷ y definir

37 Las reflexiones de esta sección están basadas en los apuntes del diario de la puesta en escena y los materiales de las vídeo crónicas APV2014-05-09 (26.05-05.07. 2014).

los rasgos del método creativo correspondientes a la fase de composición del texto coreográfico por el tándem V. Turcu y L. Mujić en *Las amistades peligrosas*.

Así, la primera semana se caracteriza por los ensayos separados del cuerpo de baile y de los solistas que se planifican en una estrecha colaboración con los dos coreógrafos en la primera mitad del día y por la tarde respectivamente. El montaje del texto coreográfico procede desde el primer bloque (cuerpo de baile y los intérpretes de Gercourt y de la marquesa). El método de explicación verbal del material dancístico, bien preparado y estructurado previamente es muy típico para esta etapa y, normalmente, suele conducir al exitoso aprendizaje de los movimientos. Es el período de la composición de la obra que consiste en la selección y la elaboración de los pasos, en este momento se establece el contacto creativo entre todos los participantes, asimismo, se inventa un específico vocabulario de los movimientos destinado a facilitar la comunicación en el grupo.

En la primera sección V. Turcu explica la función de cada actor en la acción y, a continuación, el material coreográfico se monta por las secuencias cortas y, en seguida, se lleva a cierto nivel de perfección. A partir de los primeros días se establecen las reconocibles formulas plásticas como, por ejemplo, el significante *tango-minué*. La exigencia más importante de L. Mujić en estos momentos es la técnica, la musicalidad y la interpreta-

ción personal de cada participante. El coreógrafo suele explicar las secuencias difíciles técnicamente mediante la pareja de los solistas: de esta manera, los demás bailarines, sobre todo aquellos jóvenes de breve experiencia profesional tienen la posibilidad de captar la coreografía más fácilmente. El material aprendido se trabaja en los fragmentos muy cortos, por



Ilustración 3.2.1: El elenco de *Las amistades peligrosas* 2014

minutos y segundos, tal y como está indicado en el *Screenplay*: todos juntos (seis parejas), luego por dos o por tres parejas o, pareja por pareja. El paso o la secuencia aprendida se perfecciona inmediatamente. El coreógrafo le pide a todo el mundo una presencia absoluta en el proceso, concentración y atención al máximo y advierte que la principal dificultad de esta fase es la coordinación del movimiento virtuoso con la música, también, la ejecución de unos *portés* muy difíciles. Los detalles expresivos de cada frase se aclaran poco a poco en el proceso diario, el coreógrafo requiere a los bailarines una buena articulación de los pasos en cada momento.



Ilustración 3.2.2: Valentina Turcu 2014

En los primeros ensayos de los solistas (Antón Bogov-Jelena Lečić, nº6), también se elabora un específico vocabulario de los movimientos, en general, para definir unos rebuscados *portés*: “el escorpio”, “el candelabro”, “el cocodrilo”, “la banana”, etc. En el nº2 (*Tango*), la especial atención se presta al carácter y la psicología de esta escena. Los dos coreógrafos la presen-

tan y, a continuación, sugieren los posibles matices y detalles, el hincapié se hace en la plástica y en el gesto expresivo. Este ensayo se realiza en la sala de orquesta con los sofás colocados y, por tanto, se esboza una serie de trucos para introducir estos objetos del decorado en la acción. Mediante múltiples pruebas y repeticiones, los solistas elaboran su versión personal basada, sin embargo, en la ofrecida por los coreógrafos.

Al transcurrir cinco días de trabajo, el grupo termina el nº1 (*Palladio*) y el nº2 (*Tango*). A continuación, comienzan el nº6 (*El verano* de A. Vivaldi transcrito por M. Richter), la sección que corresponde al dúo de Valmont y la marquesa- y, también, la variación de Danceny, que musicalmente forma parte del nº5 (*Passacaglia* de G. F. Haendel-J. Halvorsen). Entre los ensayos los coreógrafos siguen componiendo, se intercambian ideas, discuten, toman decisiones y seleccionan las mejores versiones del material que surge sobre la marcha³⁸.

En la segunda semana del proyecto los solistas trabajan por la mañana y por la tarde con el fin de acelerar el proceso de creación del material coreográfico. A partir de este momento, los ensayos se desarrollan en las dos salas de manera simultánea, la dirección se reparte entre los dos coreógrafos.

Ya se nota que en la obra que se está elaborando, el elemento más importante sería la dirección escénica “sobre la que se haría un macramé coreográfico”, como define su tarea Valentina. Las principales dificultades siguen siendo la técnica y la musicalidad del movimiento, coordinación corporal y el rebuscado estilo de la futura pieza.

En esta etapa, el método del coreógrafo es trabajar sin música y analizar las secuencias montadas paso por paso con el fin de encontrar una manera lógica de superar las dificultades y conseguir una fluida interpretación del movimiento. Esto se logra mediante las numerosas repeticiones, sobre todo, para “coger la musicalidad” como dice L. Mujić.

En la segunda semana los creadores deciden quitar definitivamente el *Concierto para dos chelos* de A. Vivaldi del concepto íntegro a pesar de que el fragmento ya tiene unas secuencias montadas. A cambio se introduce el tercer movimiento del *Concerto Grosso* de K. Jenkins *Palladio*. Otra correc-

38 Por cuestiones éticas, no fue posible grabar esas conversaciones.



Ilustración 3.2.3: Catarina de Meneses y Antón Bogov 2014

ción musical se trata del nº3, el mismo tercer movimiento sonará a partir de 4'15 hasta el final. A partir de esta fase se presentan los rasgos de la auto citación: se observan algunas combinaciones y *portés* de las obras anteriores de V. Turcu. Además, según observa L. Mujić, se nota “el inicio de la calidad”.

El método de trabajo con los solistas es absolutamente sinérgico: el coreógrafo enseña y marca pasos, los bailarines los estudian y repiten sin música, luego con la música discutiendo la presencia de algunos movimientos que no les parecen lógicos o cómodos. De esta manera, en el proceso de la permanente búsqueda creativa, nace el contenido plástico y coreográfico del futuro ballet.

Añadimos que durante la segunda semana no se trabajaron las escenas del elenco entero. El tiempo fue dedicado a la creación y elaboración de los dúos; la parte masculina del cuerpo de baile participó en el montaje de varios fragmentos del bloque nº4.

Al terminar esta etapa, se observa el método del trabajo lineal: según se desarrolla el contenido dramático. Al modo de borrador están realizados nº1, la exposición de la obra; la formación del enlace nº2; nº4, el inicio de las relaciones entre Valmont y Tourvel; además está esbozada una gran escena que podría ser denominada *Pas d'action*, nº5.

La tercera semana comienza para Antón Bogov y Catarina de Meneses, los intérpretes de Valmont y la presidenta de Tourvel, con la elaboración del bloque nº8, el penetrante *Erbarme Dich* bachiano. El texto coreográfico, inspirado en la vida y obra del gran escultor francés A. Roden, según revelación de L. Mujić, se teje desde el fragmento musical 3'17, hecho que provoca cierta confusión en los intérpretes: hay que reconocer que el específico y fluido material sonoro barroco proporciona determinadas dificultades perceptivas para los bailarines. Entre otras complicaciones del momento señalamos también el problema de la memorización del texto, la ne-



Ilustración 3.2.4: Catarina de Meneses y Antón Bogov 2014

cesidad del detallado análisis del material y las permanentes pérdidas en el mar de la música. El método del coreógrafo correspondiente a esta sección podríamos comparar con la elaboración del encaje, bordadura, macramé o enlazamiento de mosaica o azulejos, se observa un trabajo ligero y fluido.

Vuelven los ensayos del elenco, en particular, el primer bloque que presenta numerosos problemas en el dúo. Por tanto, el material se repasa de diferentes maneras: sin música y con música, pareja por pareja, dos, tres parejas juntas, todo el mundo; el texto se limpia paso por paso, se aclaran las dificultades. A continuación, se montan los compases iniciales: es el importante momento de la exposición del drama y la introducción de los personajes. Según reconoce L. Mujić, en su coreografía se mezclan diferentes tendencias y recursos expresivos procedentes tanto del lenguaje dancístico clásico como del neoclásico y moderno. Así, podemos observar que el texto del tercer bloque, por ejemplo, está basado en el aire del minué “incrustado” con los pasos del tango.

Cabe decir que a partir de esta fase se nota la claridad de la frase coreográfica-musical. Ahora, la tarea más importante es organizar el material montado con la música y precisar la correcta ejecución del estilo. Se logra el repaso del nº8 *Erbarne Dich* sin paradas, pero solamente marcando.

Durante la cuarta semana llegan los trozos y secciones faltantes (nº9, y también, se esboza el nº10), el trabajo se centra en la lucha por musicalidad y la pureza en la ejecución de las dificultades técnicas. Los ensayos transcurren en el estudio de ballet (con espejos) y en la sala de orquesta (sin espejos), hecho que transforma la sensación del espacio notablemente. Merece la pena señalar uno de los más graciosos métodos de nuestro coreógrafo, el método de broma: de repente, evoca una historia cómica, representa sus personajes “en persona”, mezcla varios idiomas haciendo reír y relajar a sus artistas.

3.2.3 Los ensayos escénicos y el primer montaje de la obra

En la quinta semana del proceso, en general, se termina la creación del texto coreográfico. El proyecto está en la recta final, en el equipo creativo se nota un agotamiento, debido al fin de la temporada y la intensa labor de las últimas semanas. Resulta que el bloque nº10, un dúo largo y difícil para

los intérpretes y la escena del trágico desenlace se quedan para el último momento.

En la segunda mitad de esta semana los ensayos se trasladan al escenario (26.06.2014). Todavía siguen sin el vestuario y la caracterización, sin



Ilustración 3.2.5: El equipo técnico de la producción 2014

embargo, la escenografía montada cambia la impresión del todo en un instante: por primera vez se aclara la idea visual y figurativa del ballet *neobarroco*. La tarea principal de estos primeros ensayos escénicos es recoger un todo, enlazar los fragmentos sueltos e integrar detalles. Además, los actores tienen que familiarizarse con este nuevo espacio y obtener la correcta sensación de los *partenaires*, del vestuario y de los objetos del decorado.

En la última semana, la sexta, todos los elementos del futuro espectáculo comienzan a cobrar sentido: el movimiento, la plástica, la dirección, la música, la función dramática de la escenografía y del vestuario se estructuran a un claro sistema estético.

La tarea de esta etapa es pulir centímetro por centímetro absolutamente todo, cada gesto de los dedos y cada giro de la cabeza. Se nota que los bailarines, en general, han intelectualizado el material musical. La siguiente tarea es representar el drama, detallar los caracteres, precisar el estilo y conseguir más calidad en la interpretación.

Los llamados “ensayos del vestuario” son muy típicos de estos avanzados niveles de la labor teatral: las costureras, bajo la dirección del diseñador A. Hranitelj y V. Turcu, acomodan los trajes a cada uno de los actores que ahora se tienen que acostumbrar al volumen y al peso tanto del propio traje como al vestuario de la pareja y de los demás compañeros.



Ilustración 3.2.6. Valentina Turcu y Sergiu Moga 2014

Es interesante que cualquier fragmento o escena que no convencen a los coreógrafos se repiten muchas veces, de manera especial se exagera la perfección en los *portés* acrobáticos, etc. El vestido “dramático” de Jelena Lečić, diseñado para las últimas secciones de la obra, la obliga a moverse

con mucha precaución. Los trucos relacionados con el momento de arrancar los telones tampoco son fáciles: es la pura acción dramática que no tiene nada que ver con la danza y debe ejecutarse en función del tiempo musical. Asimismo, se presentan muchos detalles de la dirección y de la coreografía sin terminar aún.

De esta manera, en una función casera, que culmina toda la labor de estas seis semanas, se presenta el primer montaje-borrador del ballet que permite apreciar la idea de los creadores, aunque todavía haya numerosos



Ilustración 3.2.7 Ensayo en Maribor 2014

detalles inacabados. Así, el diseño de la iluminación de Aleksandar Čavlek, que acababa de empezar su trabajo, tiene aspecto de un boceto. Esta primera partitura de luces se desarrolla acorde a la situación y al escenario, se nota cierta improvisación sobre la marcha. Por tanto, además de su predilecto estilo blanco, en unas ocasiones podemos detectar la presencia del

tono dorado sobre el telón del fondo (nº9, 10, APV 04.07.2014). En general, se observa un experimento con los diferentes matices de penumbra, con la sombra, con las manchas de luz en la plancheta del escenario, los sofás se destacan o se esconden mediante la iluminación, se bosqueja el expresivo juego de los reflejos de la araña de cristal.

El audio grabación de la música es otra circunstancia importante de esta presentación: los bloques sonoros todavía están separados, tal y como se trabajaron durante los ensayos y en unas ocasiones los bailarines deben esperar el comienzo de la siguiente pieza, surgen unas demoras que rompen la fluidez de la acción. Entre otros detalles de esta versión-borrador señalamos el uso del espacio añadido encima del foso orquestal para un breve *promenade* de los Tourvel (nº2) y una escena de Valmont y Émilie (final del nº7). La distribución de las almohadas en el primer plano del espacio escénico tampoco se encuentra en la posición definitiva. El último bloque nº11 asimismo presenta un esbozo de la idea de los creadores: entre “los escombros del mundo libertino” aparece madame de Tourvel y se acerca a Valmont “muerto” para rezar por su alma: en esta ocasión suena la versión completa de la pieza final de M. Richter sin abreviación. La función toma 49'30 minutos en total.

Esta etapa de trabajo termina para el elenco con un análisis detallado de V. Turcu que descifra cada paso del espectáculo, valora el desempeño y la contribución personal de sus actores suscitando a cada uno la mejor manera de corregir los fallos y ocultar ciertos defectos de la interpretación.

3.2.4 Apuntes laborales

3.2.4.1 El horario de Valentina Turcu

Si en el capítulo anterior nos hemos centrado en las versiones del *Screen-play* y en la detallada planificación del material musical, en esta etapa del proceso creativo merece la pena mencionar la existencia de otros documentos escritos de la coreógrafa. En primer lugar, son los escrupulosos horarios del proceso laboral y los regulares apuntes de las correcciones y sugerencias que se esbozan durante los ensayos escénicos³⁹.

39 Sobre el contenido de este segundo grupo nos detendremos más adelante.

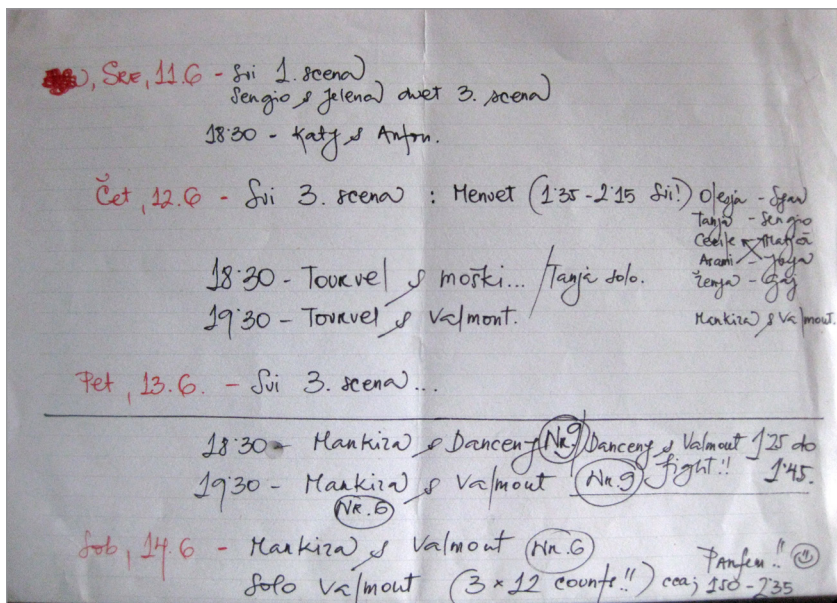


Ilustración 3.2.8. Esbozos laborales de Valentina Turcu 2014

Los horarios diarios esbozados por la coreógrafa representan un sistema de labor perfectamente organizado, el proceso se planifica en detalle para un día o para la semana entera. Estos esbozos demuestran tales características profesionales y personales como la disciplina laboral, la disponibilidad y la concentración, la idea exacta para cada momento del ensayo y el mejor modo de conseguir lo deseado; también, la máxima preparación personal para el trabajo creativo. Una de las conclusiones que sacamos de este análisis, es el profundo respeto por la compañía y la capacidad de valorar el tiempo personal de los artistas.

De esta manera, en uno de los borradores disponibles, correspondientes a la tercera semana del proyecto, se refleja un ejemplo de la jornada creativa en la compañía.

Así, el día y la fecha están destacados con el tinte rojo, el contenido de los ensayos y los nombres de los personajes/participantes se esbozan con el color negro. Podemos observar que las horas laborales matinales están

destinadas a los ensayos del elenco completo (por ejemplo: todos, la tercera escena, etc.) o al montaje de los numerosos conjuntos breves (Sergio y Jelena, dúo, la tercera escena, etc.).

Los ensayos de por la tarde, a partir de las 18:30 se asignan al montaje de las difíciles y prolongadas escenas de los personajes principales: la marquesa, Valmont y madame de Tourvel.

Además, podemos observar la importancia de las escenas clave como el duelo de Valmont y Danceny, que se destaca en el horario de manera especial (nº9, el fragmento 1'25 -1'45, la batalla), el sólo de Valmont que supone la elaboración de las tres frases de doce cuentas cada una, etc.

Añadimos que los horarios, aparecidos en el tablón de anuncios en el estudio de ballet durante la puesta en escena de *Las amistades peligrosas* se destacaron por la justa cantidad de ensayos y exacta planificación del tiem-

00
030 - Anton stand up
1'05 - solo Caty
1'50 - change people
1'55 - Anton Tania
2'15 - entradas Sergio Jelena
everybody
3'00 - sex moment

N2 Danceny
037 cp. read
1.13 in Tania
co- in. Caty
0'28 light Caty
1'47 M. & Jeanne
2'07 - last menuet
2'18 Madguess + Sergio
2'50 Valmont + Madguess
Anton

05 personnel entrance
05/1 apper; Tania, Jelena
1'30 conversation Dan. best nichelle
1'40 napi
1'50 Anton Caty
2'20 Matias solo
3'40 dramatic Pol. for arm
4'05 ole, pour in, see apper & guest
4'66 see discussion
4'31 Olesij's - Egypt adamu & offstage
4'44 (nueve?) Picoshet
5'00 Tibiana
5'12 Tibiana Hutoy, Caty
5'42 Code segun Tibiana escaping

1/239 2/239

Ilustración 3.2.9. Notas de la asistencia musical 2014

po disponible. Todo fue calculado acorde al objetivo de cada momento: los específicos ensayos relacionados con la composición o la recuperación del texto coreográfico, la introducción de nuevos intérpretes, reanudación del trabajo o reposición de la obra después de una larga pausa.

3.2.4.2 *Notas de la asistencia musical*

Habitualmente, este tipo de apuntes se realizan en las partituras pianísticas u orquestales con el objetivo de facilitar y abreviar la localización de los fragmentos necesarios. Estos apuntes son imprescindibles en el proceso de ensayos y sirven tanto para la persona que las realiza como para los demás colegas-pianistas y repetidores. A través de las breves frases y símbolos gráficos podemos descubrir numerosas cosas sorprendentes. Así, las viejas reducciones pianísticas son capaces de revelar múltiples detalles de la existencia escénica de una obra de ballet en un teatro concreto: cabe mencionar las abreviaturas, versiones plasmadas, *tempi*, traslados de los fragmentos musicales, inclusiones o exclusiones de las páginas enteras y de algunos compases, etc. Encontraríamos también anotaciones del telón, de la iluminación, acotaciones de la dirección escénica, detalles de la interpretación/ejecución de los solistas, los *tempi* personales y combinaciones coreográficas que suelen hacer. Algunas partituras clásicas pueden guardar comentarios de varias versiones escénicas de la obra.

El carácter de las anotaciones que estamos analizando en esta sección corresponde al mismo objetivo: facilitar el trabajo de los creadores en la sala y garantizar una instantánea localización del fragmento musical establecido e indicado en minutos y segundos. El esbozo surge en el proceso de los ensayos, la escritura se realiza sobre unos folios opacos con el bolígrafo de diferentes tonos y en cierto modo refleja el orden y detalles del proceso compositivo coreográfico inicial, momentos de creación de los pasos, dúos, conjuntos y escenas.

El contenido de este documento laboral se desarrolla en varios idiomas; los momentos significantes y numerosos detalles de la interpretación se apuntan según la definición y pronunciación original concebidos en el proceso de ensayos. A continuación, destacaríamos varios grupos de estas notas.

- En primer lugar, es el inicio de la acción o del movimiento del personaje o del grupo, siempre con una concreta indicación del bloque musical o del fragmento exacto en minutos y segundos.
- Indicaciones de los personajes: en este caso, se usan tanto los nombres propios de los intérpretes como de los personajes de la obra.
- Entrada de los personajes, presencia en el escenario del elenco entero, las partes del bloque musical.
- Indicaciones de los difíciles técnicamente fragmentos del texto coreográfico que requieren una abundante repetición y ensayo. Por ejemplo, “el vuelo” de Catarina”, “minué I, II”, “último minué”, “variaciones”, etc.
- Los momentos clave del texto escénico o de la acción: aquí podríamos citar unas típicas características dancísticas como *pirouettes*, *promenades*, *portés*; también las definiciones iniciales de una secuencia coreográfica, por ejemplo, “Caty y Antón”, “el hombro”.
- Merece la pena destacar el frecuente uso simbólico del espacio escénico y el punto en el que se encuentra el actor en un momento dado; una línea que significa la trayectoria del movimiento o geografía de los pasos.
- El bloque nº5 presenta unas abundantes descripciones para las múltiples escenas, variaciones, solos y *promenades*. En este caso se usan unas codificaciones como, por ejemplo, “Tijuana-gitanita”, “*porté-candelabro*”, etc.

Señalamos que en el proceso de ensayos no todos los fragmentos se montaron según el orden lineal. Por tanto, surgen varias aclaraciones yuxtapuestas hechas con otro color de tinte y “metidas” entre las anotaciones anteriores, como “*tea situation*”, “sexo en los sofás”, “*everybody valpurgieva noč*” en el séptimo bloque. Algunas indicaciones o precisiones del inicio de cierto fragmento, también, secuencias de pasos o *promenades* posteriores, introducidos al material establecido previamente están corregidos con otro color de tinte.

Los esquemas de los bloques tan importantes y desarrollados en el sentido coreográfico como nº8 y nº10 combinan las indicaciones del trozo musical con las palabras clave que suele significar el inicio del movimiento

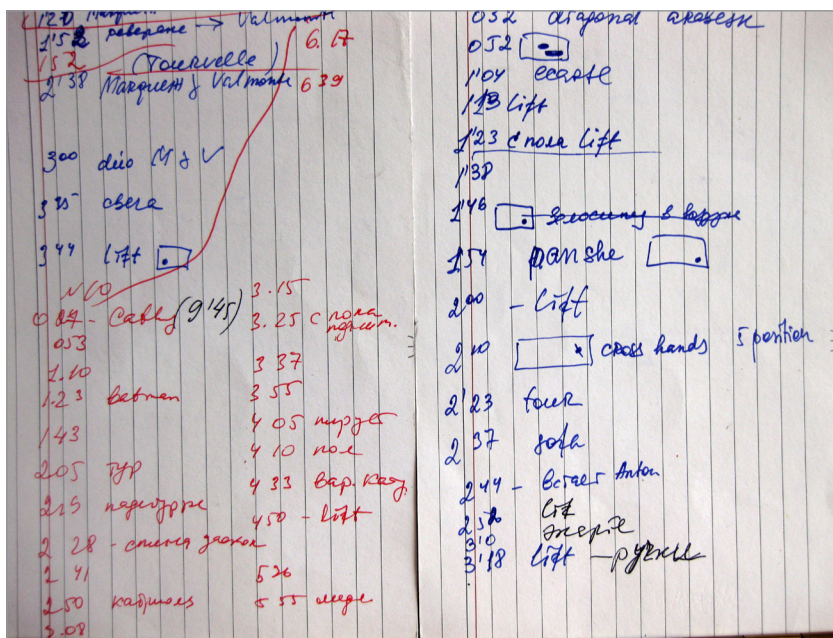


Ilustración 3.2.10. Notas de la asistencia musical 2014

o de la secuencia de pasos; el esquema gráfico del espacio escénico y ubicación de los personajes; la indicación de la pose (*ecarté*, por ejemplo); indicación del uso del decorado (2'37, sofá).

Además, se puede observar que todos los bloques están separados en varias secciones breves que coinciden con las concretas unidades musicales como las breves variaciones de *Chacona*, nº10, por ejemplo. Por otro lado, se reflejan unos momentos clave del ensayo en diferentes fases de la puesta en escena: los puntos de partida en el período de la composición del texto; también, las secuencias difíciles técnicamente, que requieren la elaboración especial y unas paradas frecuentes.

Añadimos que en estos apuntes que, en general, corresponden a la etapa de la composición del texto coreográfico, falta el esquema laboral del bloque nº11, la escena final de la obra que surgió espontáneamente en el proceso de los ensayos escénicos. Según su contenido puramente dramá-

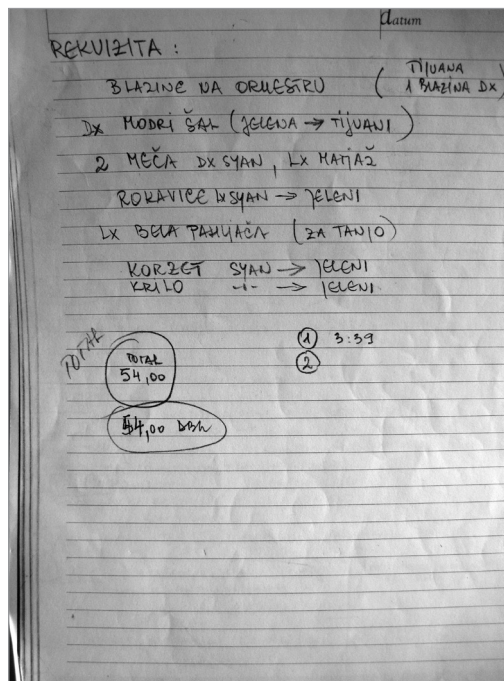


Ilustración 3.2.11. Apuntes del regidor escénico 2014

tico ya no se requerían ni los apuntes del tiempo ni los detallados ensayos en el estudio de ballet: la acción semi improvisada se situaba en el espacio musical de la pieza de M. Richter de manera libre.

Cabe señalar que los apuntes musicales se crearon durante cinco primeras semanas del trabajo y, a continuación, siguieron sirviendo de mapa técnico en los ensayos de todas las etapas subsiguientes.

3.2.4.3. Esquemas del regidor escénico

La profesión de regidor escénico requiere unos ex-

traordinarios conocimientos de los principales géneros teatrales. Además del dominio de varios idiomas, se precisa el conocimiento del repertorio operístico y de su original contenido textual, en el caso de la colaboración con el ballet no está de más entender las básicas necesidades y problemas de los bailarines. Asimismo, se precisan habilidades psicológicas: la empatía, la sensibilidad y el apoyo a los artistas en los momentos del trabajo duro se valoran mucho. Por tanto, si el director escénico es el alma del proyecto, el regidor es su asistente, codirector y coordinador entre todos los sistemas teatrales.

Para Peter Krajnc, el prominente especialista del SNG Maribor, la colaboración con el coreógrafo comienza en el estudio de ballet; el maestro empieza observar el proceso del nacimiento de una nueva obra paso por paso y afirma que su trabajo con el bailarín es muy importante desde los

primeros compases. Como se sabe, en los nuevos proyectos coreográficos las partituras casi no se usan, por tanto, se precisa un buen manejo de los CD's. Las anotaciones, apuntes y esquemas se elaboran en los primeros ensayos⁴⁰.

El proceso de la puesta en escena, según P. Krajnc, empieza desde el primer encuentro del grupo, avanza hacia el estreno y termina en la última función. Es deseable que todas las funciones se mantengan en un buen nivel, sin embargo, cada espectáculo es diferente y depende mucho del elenco, de distintos tipos de *feedback* tanto en el escenario como entre el mismo y el auditorio. En el proceso del espectáculo, cualquier persona importa mucho, no se puede reemplazar fácilmente a un intérprete, igual que en la vida. El tamaño del espacio escénico disponible, igual que la cercanía del espectador, juega un papel significativo tanto para el trabajo actoral como para el proceso de recepción de la obra (P. Krajnc, comunicación personal, 11.05.2015, APAVN850107)

Los apuntes y esquemas laborales de P. Krajnc, recogidos para esta investigación, tratan de la avanzada fase de la puesta en escena y se elaboran a partir del mismo momento en el que se realiza la síntesis de todos los elementos artísticos creados por separado (la coreografía, la dirección escénica, audio grabación de la música, el conjunto escenográfico, etc.) y se constituye la forma escénica. Por tanto, el carácter y el contenido de estos apuntes se diferencian notablemente de las escrituras analizadas en el apartado anterior.

El contenido de un meticuloso y desarrollado esquema del espectáculo, además, condicionado por la ausencia de la partitura⁴¹, está destinado a facilitar la coordinación de todos los elementos escénicos tanto en el momento del ensayo como en la función. De esta manera, los apuntes de P.Krajnc se abren con una mención de los objetos de *atrezzo* y su correspon-

40 P. Krajnc afirma con orgullo que manejar todos estos materiales y coordinar el equipo de producción él aprendió del gran director y coreógrafo W. Orlikowski, su mentor en los años 80-90 (P. Krajnc, comunicación personal, 11.05.2015. APAVN850107).

41 Como hemos señalado en los apartados anteriores, la puesta en escena se realizó con los CD's sin recurrir al texto musical impreso en ningún momento.

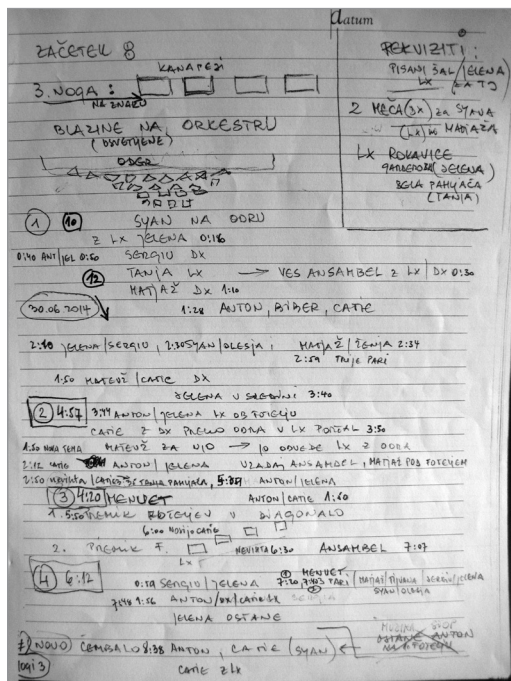


Ilustración 3.2.12. Apuntes del regidor escénico 2014

dencia tanto a cierto personaje como al momento dramático: las almohadas situadas encima del tapado foso orquestal; una almohada y un chal de color azul/verde se asignan a la intérprete de Cécile de Volanges; dos espadas para Valmont y Danceny; un abanico blanco para la intérprete de madame Volanges; guanteletes, un corsé y una falda para la marquesa.

Los siguientes apuntes datan del día 30.06.2014, una fecha que corresponde al pleno proceso de los

ensayos escénicos. De un modo esquemático se esbozan los objetos de la escenografía (sofás y almohadas), ubicados en el escenario. A continuación, siguiendo el orden de los bloques, se indica el momento de aparición de cada personaje, acompañado por indicación del exacto fragmento musical en los minutos y segundos. Más adelante, se acentúa el lugar de colocación de los personajes y de los grupos, se reflejan todos los cambios relacionados con el movimiento de los objetos escénicos. Además del concreto fragmento musical, se indica el lugar preciso en la obra, por ejemplo: “33:00 Cécile embarazada, la música lenta, Jelena, Antón”.

A continuación, surge un libreto de regiduría nuevo (con la fecha de 11.08.2014), correspondiente a la siguiente ronda de ensayos que preceden el estreno en Dubrovnik. A partir de este día el trabajo se realiza con una nueva grabación preparada y estructurada por el vídeo ingeniero del pro-

yecto Gorazd Vever. En este caso, las piezas proceden sin interrupciones y esta circunstancia obliga al regidor escénico a elaborar un nuevo mapa de la obra según los puntos clave de la dirección escénica y con una detallada indicación de los minutos y segundos. El último apunte incluye el plan de los saludos finales; asimismo, están registrados la hora de aparición del público en el auditorio relacionada con los comandos de la iluminación general, el inicio de la música, la subida del telón y de la araña de cristal con las correspondientes señales al técnico.

De esta manera, el hincapié se hace en la fijación del exacto momento musical y escénico, en los puntos clave tanto de la actuación de los personajes (P. Krajnc suele usar los nombres de los actores), como del movimiento de la escenografía y el *atrezzo*, también, en ocasiones se indica el carácter de la música o de la acción.

3.2.5. Los actores: la etapa inicial de la puesta en escena y el camino hacia los papeles

Mientras duraron los ensayos realizamos una serie de entrevistas a los coreógrafos y a los intérpretes de los papeles principales y artistas del conjunto. Las primeras comunicaciones llegaron en junio y principios de julio del 2014 en plena fase inicial del proyecto. Estas primeras secciones incluían preguntas acerca de la idea, el argumento, la selección de la música, el estilo y la dirección escénica. Además, pedimos a los informantes que reflexionaran acerca de sus personajes y el trabajo sobre el papel, les preguntamos sobre las habituales dificultades laborales y creativas, posibles problemas en la organización de los ensayos y comunicación en el equipo. También, nos interesaba qué pensaban sobre la definición del ballet como *neobarroco* y la posible reacción del público a la obra.

De esta manera, en la fase de composición del texto dancístico y constitución de la estructura de la futura obra, durante las primeras cinco-seis semanas los artistas hablan, en general, acerca de las dificultades para aprender los nuevos movimientos que están relacionadas con la compleja coordinación motriz. Asimismo, no parece nada fácil la correlación del movimiento con la bella, pero tan complicada música barroca, los expresivos dúos y conjuntos llenos de los vertiginosos vuelos y *portés* exigen una concentración total y absoluta.

Por supuesto, en aquel momento era muy pronto para predecir la perspectiva general del espectáculo y cómo recibiría el público una versión de *Las amistades peligrosas* tan corta; todavía no había la sensación de una producción entera, aunque la parte estética no llamaba a dudas. Los actores estaban muy confiados en la maestría de V. Turcu en prácticamente todo lo que se trataba de la dirección escénica, creación del personaje, maquillaje y caracterización, en su gran talento de representar cualquier cosa de la mejor manera posible.

El asunto del texto coreográfico, sin embargo, produjo una gran variedad de reflexiones. De esta manera, los pasos se aprecian como “muy difíciles, pero bonitos” y el estilo se siente como “neoclásico”, “es la belleza, el propio romanticismo de la coreógrafa”. El material dancístico se percibe como muy “denso y complejo”, lleno de numerosos detalles (APM2014/2015).

Hay muchos pasos, este es el estilo de Valentina y Leo, es bonito y funciona muy bien en el sentido dramático. Es un ballet dramático, es lo que esperan de ellos los organizadores del festival en Dubrovnik. Nuestro trabajo progresa de un modo interesante, me encanta observar como se recoge y se reúne un todo. Seguramente, disfrutaría mucho de este espectáculo. (M. Marin, comunicación personal, 29.06.2014. APAVN850041)

Es interesante que el carácter general de las reflexiones y de la valoración estética depende del específico estilo interpretativo y de la formación profesional de los bailarines: “esta obra necesita una base clásica”; “la coreografía es interesante, pero no hay nada nuevo en el sentido de la técnica”; o, por ejemplo, “el estilo de Leo es bastante ajeno a mí, nunca podría ejecutar el movimiento como él, sin embargo, sí que lo puedo hacer a mi manera” (A. Bogov, s.f. APM2014/2015).

Iniciarse en la coreografía de L. Mujić es muy difícil para los jóvenes bailarines del conjunto: la música es muy rápida, se ofrece una inusual coordinación motriz, rebuscadas combinaciones de los pasos y diferentes modos de trabajar en pareja, todo esto complicado musicalmente. (Filip Jurić, comunicación personal, 20.09.2014. APAVN850057)

Aparte del estilo coreográfico, la base sonora del futuro espectáculo también ocupa un lugar importante en los informes de los artistas, como ve-

mos. Opinan que “la maravillosa música” proporciona numerosas ideas a la coreografía y al argumento, “despierta emociones”, “es muy cautivadora y sube el placer de la danza” (APM 2014/2015).

Según revela Catarina de Meneses, la intérprete del papel de madame de Tourvel, mientras aprende los fragmentos nuevos solamente escucha la música, no cuenta; para ella, es importante oír la obra por lo menos diez veces y luego cantar y entonar la melodía, este ejercicio introduce claridad a todo el trabajo subsiguiente. La bailarina define la música barroca como “muy concreta” y no tan complicada como la de Stravinski, por ejemplo; sin embargo, la requerida sensación motriz tarda en llegar, no es fácil.

Al espectador le gusta mucho este tipo de música, seguramente, supondría el 50% del éxito. Cada pieza elegida recrea una atmósfera emocional muy concreta y mantiene un aire excepcional en el escenario, los dos coreógrafos son increíblemente musicales, aunque todavía no se sabe cómo se sentiría el espectáculo entero con las piezas seleccionadas. (C. de Meneses, comunicación personal, 18.06.2014. APAVN850032)

Jelena Lečić, que ensaya el papel de la marquesa de Merteuil, cree que la música forma gran parte de la nueva pieza coreográfica y es capaz de expresar la idea de manera completa.

Han seleccionado la música de diferentes compositores, pero funciona perfectamente: cada fragmento musical está metido al correcto momento dramático. El papel de la marquesa de Merteuil es el mejor en mi vida, tiene de todo, es rico, estupendo, hay posibilidad de actuar, es mi trabajo favorito. (J. Lečić, comunicación personal, 20.06.2014. APAVN850033)

El equipo creativo está en la recta final de la fase de creación del texto escénico, solamente les queda recoger un todo y purificar los detalles. Sin embargo, no hay seguridad de que estén listos para el día de la primera presentación del material bruto (04.07.2014), tienen tiempo suficiente hasta el estreno en Dubrovnik y también, las vacaciones en el medio. A través de las reflexiones de los actores podemos observar que cada uno de ellos se encuentra en una etapa muy diferente de intelectualizar y asumir sus tareas y sus personajes.

Antón Bogov, el intérprete de Valmont, por ejemplo, tenía muchas dudas iniciales debidas a varias circunstancias y no sabía, si aceptar este papel

o no. Sin embargo, Valentina le motivó y, a continuación, le surgió un plan de trabajo necesario en cada momento, al que se ciñe escrupulosamente: “Ahora estoy convencido de que tengo que hacer este papel obligatoriamente, es mío” (A. Bogov, comunicación personal, 16.06.2014. APAVN850031).

C. de Meneses asocia el proceso creativo tanto con el trabajo diario, como con el proceso de preparación de un papel que en su caso comienza muy despacio,

[...] son unos pasos muy lentos, estás construyendo un edificio. En este momento es importante llegar a entender cómo hacer estos pasos, con el tiempo se descubre el carácter, pero los pasos bien aprendidos te van guiando; el punto clave es encontrar tu personaje dentro de los movimientos. El principio es muy matemático, técnica, las secuencias coreográficas, estás incómodo con los demás, es una etapa lógica y lenta. Sin embargo, la siguiente etapa llega de modo natural, creces con el coreógrafo, te apoya y ayuda, llegas a ser natural y poner el corazón a tu trabajo. El coreógrafo, viéndote crecer, te pide más y más. Por supuesto, este proceso siempre depende de la obra y del creador, hasta qué punto estés cómoda con estos pasos. (C. de Meneses, comunicación personal, 10.05.15. APAVN 850105)

El método de encontrar el carácter del personaje, según la bailarina, “es intentar pensar en él como si fuera un personaje real”, este truco siempre funciona. En el caso de madame de Tourvel la intérprete simplemente piensa de qué manera hubiera reaccionado estando en su lugar.

Habitualmente, observar a otros actores en el mismo rol, analizar los aciertos y fallos también contribuye mucho. Mi percepción de esta particular historia llega mediante la percepción e interpretación de Valentina y toma el punto de partida en su enfoque fresco y original. No es un típico personaje de ballet, es una mujer absolutamente real, creo que una profunda lectura y análisis del original podrían ayudar en esta tarea. (C. de Meneses, 18.06.2014. APAVN850032)

Señalamos también que en algunas ocasiones los actores expresan cierto desacuerdo con su personaje y hablan de las incomodidades internas en el momento de desarrollar el papel, es el caso del intérprete de Danceny, por

ejemplo: “He cogido mucha información de los coreógrafos para este papel, sin embargo, este personaje me resulta muy desagradable” (M. Marin, comunicación personal, 29.06.14. APAVN850040).

Es interesante que, sobre el momento histórico en el que está situado el espectáculo los actores lo aprecian de varias maneras. La primera opinión coincide con la indicación de los coreógrafos que a priori ubican la acción en los años ochenta del siglo XVIII. Acorde al otro punto de vista,

[...] el espacio histórico de la obra corresponde al momento actual, a nuestros días, es exactamente ahora. Este tipo de relaciones y de *affair*, ahora ocurren a diario en cualquier lugar, en nuestra vida, en política; las amistades peligrosas están presentes en el teatro, nosotros sabemos todo sobre ellos, son muy humanos. (M. Marin, comunicación personal, 29.06.14. APAVN850040)

La definición *neobarroco*, según la comprensión de los participantes del proyecto, “es coger la historia, el ambiente, la sociedad del pasado y darle un enfoque actual y fresco. Neobarroco es el barroco realmente, pero el barroco moderno, simplificado” (O. Hartmann, comunicación personal, 29.06.2014. APAVN850045).

Como cree F. Jurič, “neobarroco es el estilo de Valentina y Leo, son nuevas líneas y poses, movimientos y giros, han conseguido modernizar el viejo estilo. El vestuario otorga una sensación barroca, sin duda” (F. Jurič, comunicación personal, 20.09.2014. APAVN850057).

La mayoría de los participantes del proyecto opinan que están en un momento adecuado para representar esta obra. Además, “la danza de L. Mujić y el drama de V. Turcu funcionan juntas de manera excelente, es lo que piensan, es su interpretación de la situación actual mediante el género coreográfico, sería un *bestseller*” (M. Biber, comunicación personal, 26.06.2014. APAVN850039).

Aunque los coreógrafos ambientan el ballet en los años ochenta dieciochescas, la sensación común es que esta historia puede tener lugar en el siglo XVIII, XIX, XX, ahora o mañana; sin embargo, no les gusta pensar que la naturaleza humana es así, “es más bien, el producto del sistema existente” (J. Lečić, comunicación personal, 20.06.2014. APAVN850033).

En las reflexiones de los bailarines correspondientes a esta etapa del proceso creativo encontramos también una mención muy especial acerca del desempeño, talento e ingenuidad de los dos coreógrafos; asimismo, todos los componentes de la puesta en escena los consideran como “absolutamente importantes”. En primer lugar, se estima la enorme aportación pedagógica de Leo, “es muy bueno para la compañía trabajar con él, empiezas a moverte de manera muy flexible y energética”; “las clases de Leo son actuales e interesantes, ha conseguido combinar todo lo mejor de la clásica con el estilo moderno” (G. Žmavc, comunicación personal, 10.10.2014. APAVN85063); los papeles en el tándem se perciben como “Valentina elabora el programa escénico y Leo enhebra la coreografía” (A. Bogov, comunicación personal, 16.06.2014. APAVN850031).

El espectáculo le gustará al público, es un drama muy expresivo, intenso, los trajes son estupendos, han creado una impresionante atmósfera visual. La época de nuestro ballet es dónde está el libro, en el siglo XVIII, los coreógrafos han conseguido plasmar las antiguas maneras de la comunicación plástica. Valentina trajo los brazos barrocos a sus fragmentos, la parte coreográfica de Leo es el estilo moderno, el montó prácticamente todo. (O. Hartmann, comunicación personal, 29.06.2014, APAVN850045)

El talento dramaturgico de Valentina se define como “asombroso”, la mayoría de nuestros informantes aseguran que están disfrutando mucho de la coreografía, de los pasos y del proceso creativo en general, “es muy interesante”. “Confío mucho en esta historia, realmente estoy viviendo y trabajando *un neobarroco* (J. Lečić, comunicación personal, 20.06.2014. APAVN850033).

Los dos coreógrafos son muy diferentes: Leo es más contemporáneo, más moderno y Valentina es muy amable y encantadora. Leo es muy fuerte en la construcción, su físico influye mucho a todo el proceso de creación, es muy interesante como asistente, pedagogo y coreógrafo, bajo su dirección la danza adquiere nuevo sentido y nuevos matices, los dos juntos forman un equipo perfecto y un buen balance profesional. (C. de Meneses, comunicación personal, 18.06.2014. APAVN850032)

3.2.6 Ensayos y estrenos en Dubrovnik, Ljubljana y Maribor⁴²

La siguiente etapa de la puesta en escena (11.08-28.08.2014) empieza tras varias semanas de vacaciones en el escenario casero en Maribor y representa un trabajo preparatorio para la primera serie de estrenos en Dubrovnik y Ljubljana. Los primeros ensayos se dedican a la recuperación tanto de la integridad del texto como de sus detalles esenciales. En general, se presentan dos clases de ensayos: por partes y fragmentos y el repaso de la obra completa. En el caso del trabajo fragmen-

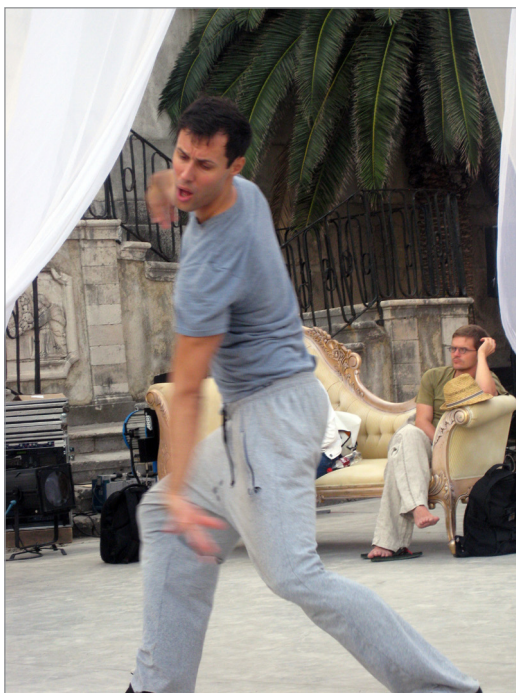


Ilustración 3.2.13. Leo Mujić (Dubrovnik 2014)

tado se observa una escrupulosa elaboración de cada centímetro del texto: la tarea del coreógrafo-repetidor consiste en parar, aclarar y precisar el lado técnico, musical y artístico. En cada ensayo surgen nuevas precisiones, una atención especial se presta a la interpretación de los dúos y al trabajo de los *partenaires*. El objetivo de esta etapa es darle el sentido acabado al material, se está realizando la idea principal de L. Mujić: ofrecer el producto artístico de alta calidad, “otra no existe”, según opina. Por tanto, a pesar del agotamiento, nerviosismo y mucha tensión, cada día se perfeccionan las

42 El contenido de este apartado está basado en los materiales del Diario de la puesta en escena (DPE 2014/2015), en las video crónicas del proyecto APA2014-08-15; APA2014-05-25; APA2014-06-08; APA2014-10-29 y en las comunicaciones personales del período correspondiente.



Ilustración 3.2.14. Ensayo en Dubrovnik 2014

destrezas interpretativas, se ajustan los detalles dramaturgicos y escénicos, se logra el control total y precisión en la ejecución colectiva.

A partir del día 17.08.2014 los ensayos siguen en Dubrovnik, en la plaza Boškovićeve Poljana, es donde el equipo técnico se enfrenta a todo tipo de complicaciones: para colgar las cortinas y colocar todo lo necesario para la iluminación en un escenario improvisado que consiste en unas construcciones metálicas.

Las incómodas condiciones de un espacio limitado, la falta de bastidores y de las bambolinas, un fuerte aire, la aparición de los murciélagos y la bajada de la temperatura a partir de cierta hora provocan mucho nerviosismo en el equipo creativo. La necesidad de empezar la función muy tarde (21:30), situarse en el escenario pequeño, trabajar sin hacerse daño y, realmente, crear una nueva versión escénica de la pieza, es decir, “de campaña”, son unas tareas complicadas que hay que resolver del mejor modo posible durante estos tres días previos al estreno.

El primer ensayo “andando” sirve para situarse y acomodarse en el lugar. Además, está claro que hay que rediseñar el momento culminante de la obra porque a la intérprete de la marquesa de Merteuil le resulta imposible arrancar las cortinas sujetas en las construcciones temporales y ligeras. Sin embargo, las dificultades se convierten en los beneficios y el espacio disponible se aprovecha al máximo: el portal del gimnasio, la escalera, el escalón de la iglesia jesuita y “la puerta verde” participan en la acción. Esta última pertenece a la iglesia y coincide con el punto “seis” del escenario: a continuación, serviría para esconder a los actores durante el espectáculo.

Asimismo, los coreógrafos tienen que rediseñar la entrada de los personajes: otra dificultad causada por la ausencia de bastidores: por ejemplo, el matrimonio de Tourvel no puede aparecer junto por falta de espacio; complicaciones técnicas al final de la obra también suscitan numerosos trucos. Así, los chicos del cuerpo de baile recogerían el cuerpo de Valmont y se lo llevarían fuera del escenario. La escena final en este caso plasmaría a madame de Tourvel llorando al lado de la espada en vez de Valmont “muerto”, la versión inicial de Maribor.

En el día del preestreno los coreógrafos dan unas indicaciones definitivas a los actores y montan los saludos finales con la música del nº1 (*Palladio*). Asimismo, V. Turcu rediseña una y otra vez la escena final para el personaje de la marquesa de Merteuil. En esta versión, la bailarina, después de arrancar el traslúcido telón del fondo, escaparía hacia la puerta de la iglesia jesuita. Entre otras condiciones naturales del lugar se aprovecha el espacio detrás del telón mencionado: las expresivas murallas barrocas destacan el significado de los personajes que “están llegando” o “se encuentran en otros lugares”. Durante la función se observan unos fallos en el sistema de la iluminación, los demás componentes del espectáculo están bien controlados, el elenco baila y actúa sin incidencias, a pesar de cierta tensión. En la última escena la presidenta de Tourvel llora al lado de Valmont “muerto”: al final, han optado por esta versión del final del espectáculo.

La tarde del estreno (20.08.2014) comienza para el conjunto con una serie de indicaciones por parte de V. Turcu y L. Mujić, a continuación, los actores se caracterizan, se maquillan y se visten. Los técnicos comprueban una y otra vez las cortinas, las luces, la araña de cristal, etc. y a las 21.15 entra

el público. Poco a poco el improvisado auditorio se llena, mucha gente se queda en espera de obtener una silla supletoria, una docena de personas se coloca en la azotea del colegio de jesuitas.

A las 21:30 la función empieza y procede sin complicaciones, bailan y actúan sin incidencias, los trajes se ven muy bien, las cortinas movidas por el aire crean un ambiente romántico y enigmático. El elenco está bien concentrado en sus personajes y en el drama. El público les sigue atentamente, se observan rostros interesados y tensos. El último dúo y la escena final salen según previsto y el telón del fondo se arranca sin problema. Las reverencias finales están cambiadas de nuevo, esta vez se presentan sin música. A continuación, al escenario suben V. Turcu, L. Mujić, A. Čavlek, I. Kirinčić y A. Hranitelj.

La segunda función procede acompañada por un aire muy fuerte. Los actores parecen estar más seguros y menos tensos. A partir del nº9 una de las cortinas del primer plano, arrancada por el viento da bastantes problemas, está totalmente descolocada. Sin embargo, en la última escena cuando madame de Tourvel reza llorando por el alma de Valmont, esta cortina protagoniza y añade tanto dramatismo inesperado que el público empieza aplaudir antes de que termine la música. La recepción del segundo espectáculo es bastante más cálida y animada, se oyen muchos “bravos”. (DPE, 2014/2015)

A partir de la última función en Dubrovnik el espectáculo empieza a coger fuerza y la dinámica interpretativa: hay que decir que durante el montaje fue casi imposible observar este tipo de energías, motivación e interés. Mientras siguen las actuaciones podemos comprobar una y otra vez que las destrezas dramáticas florecen y llegan a su esplendor solo en la función y en el contacto con el auditorio. Asimismo, una enorme importancia para los actores tiene un gran interés del público; la presencia de mucha gente joven y una buena recepción, prolongados y cálidos aplausos les dan ánimo.

Las dificultades internas, surgidas después de este viaje se debieron, en general, al agotamiento físico y mental de los actores. Muchos de ellos estaban lesionados, desconcentrados por el inesperado frío y lluvia que acompañaron a la actuación en la capital eslovena y la obligación de actuar en un escenario abierto con la temperatura de 14 grados.

De todas maneras, el trabajo sigue y el primer ensayo en el escenario estival Križanke en Ljubljana es “de situación”, la pieza se repasa “andando”. A continuación, hay un intento de ensayo con el vestuario puesto, pero sin caracterización y maquillaje. Sin embargo, no consiguen llegar ni a la mitad de la obra: una verdadera tempestad, acompañada por el fuerte viento que arranca el telón del fondo lo impiden.

Al día siguiente el tiempo cambia por completo, el ensayo antes de la función procede sin ninguna complicación. La función empieza a las 20:30 y desde los primeros instantes nos damos cuenta como las condiciones de un espacio grande cambian toda la impresión. La obra se ve de otra manera, hay aire y dimensiones, el escenario tiene un aspecto lujoso con estas cortinas, sofás y la araña de cristal. (DPE 2014/2015)

Tal vez, a partir de este momento podemos apreciar el enorme trabajo y esfuerzo de L. Mujić como maestro-repetidor: el grupo trabaja a un nivel profesional muy alto.

Los ensayos, precedentes al estreno de Maribor, empiezan el día 14 de octubre de 2014 sin coreógrafos, ausentes por la causa de la puesta en escena de *Romeo y Julia* de V. Turcu en la Ópera Nacional de Letonia en Riga.

Las primeras horas de esta ronda están asignadas a la introducción a la obra de un nuevo miembro del colectivo debida a la ausencia del intérprete anterior por una gira teatral. A. Pilka se adapta a la difícil coordinación y la especial musicalidad de la pieza con ayuda de la vídeo grabación, de su pareja I. Urošević y de M. Marin que dirige el proceso. Los demás participantes se incorporan poco a poco; estos ensayos que se desarrollan después de una larga pausa podríamos denominar la recuperación del texto coreográfico. La situación se complica por la necesidad de llevar al estreno dos obras totalmente distintas estilísticamente. Tareas de los solistas significan el recobro de los numerosos detalles y la sensación física, la soltura y fluidez de los caleidoscópicos pasos y fuertes emociones. Se observan muchas dificultades técnicas para el nuevo bailarín, sin embargo, en cada momento cuenta con la ayuda y apoyo de los compañeros. La mayoría de los actores no están en buenas condiciones profesionales en estos momentos: la falta del repertorio y del esfuerzo permanente les desorganiza mucho. A pesar de estas circunstancias, el texto se recupera paso a paso a nivel técnico y físico, al contrario, el lado emocional

y artístico está desconectado completamente por la ausencia de los líderes del proyecto. La ejecución de los solistas se dirige a un nivel nuevo en el sentido de la calidad y de la comprensión del papel: calculan y verifican cada paso al milímetro, el hincapié del trabajo está en la pureza estilística.

Las negativas condiciones, debidas a la falta del repertorio corriente, ausencia del training correspondiente no contribuye al crecimiento profesional y artístico. Como consecuencia, surgen numerosas lesiones y traumas en los miembros del equipo. En los primeros repasos de la obra entera se observan olvidos de los fragmentos, errores en los *portés*, falta de resistencia física, unos pies imprecisos. En muchas ocasiones, el material se ejecuta de manera formal. A partir del día 27 de octubre L. Mujić vuelve al estudio y los ensayos recobran el sentido, el material escénico se trabaja de manera muy detallada logrando calidad en cada grupo de intérpretes.

Los coreógrafos se ven obligados a rediseñar algunos detalles en el texto del cuerpo de baile porque en vez de seis parejas habituales están disponibles solamente cinco⁴³. Desde un cierto momento, aproximadamente, una semana antes de la presentación, los ensayos pueden ser cualificados como evolutivos.

El primer ensayo en el escenario es “de situación”: el espacio se marca y se averigua sin música. En estas tentativas del preestreno cada movimiento se define y se precisa una vez más, tanto a nivel técnico como dramático, los actores se concentran para dos largas semanas de tensión, responsabilidad y trabajo duro. Unas nuevas correcciones y sugerencias vienen por parte de V. Turcu: en general, se trata de la musicalidad, de la expresión motriz y de la distribución del movimiento en el espacio musical. Unos días antes del estreno el tiempo de los ensayos es más estricto, tienen que respetar el horario paralelo de *Stabat Mater* y, además, el trabajo de los técnicos escénicos entre las dos obras.

Las transformaciones para *Las amistades peligrosas* son bastante compuestas, el espacio se reorganiza empezando por el suelo: en vez del linóleo negro se coloca el de color gris-blanco, tienen que bajar las cortinas ya sueltas, colgar la araña de cristal, situar los sofás y las almohadas. El diseña-

43 Circunstancia debida a una gira teatral.

dor de la iluminación A. Čavlek empieza a crear una nueva versión de luces basada en las anteriores, propuestas en Maribor, Dubrovnik y Ljubljana.

Uno de los momentos típicos de esta etapa es V. Turcu con los apuntes en la mano revisando cada escena del espectáculo delante del elenco. A los actores se les exige una actuación más dinámica, más improvisación, más teatro y más historia. La coreógrafa aprovecha cada instante del horario: los bailarines repasan y aclaran los momentos “dudosos” con la música, comprueban y precisan las escenas clave, los pasos, la expresividad de las miradas, etc., es el momento de los puros ensayos dramáticos.

Durante los tres últimos días antes del estreno el trabajo del conjunto se separa en dos partes: por la mañana tienen lugar las correcciones, precisiones, fragmentos y detalles y por la tarde se repasa la integridad de la obra con el vestuario, caracterización y maquillaje. Se observan muchos ensayos técnicos, se precisa una nueva versión iluminativa, también, se

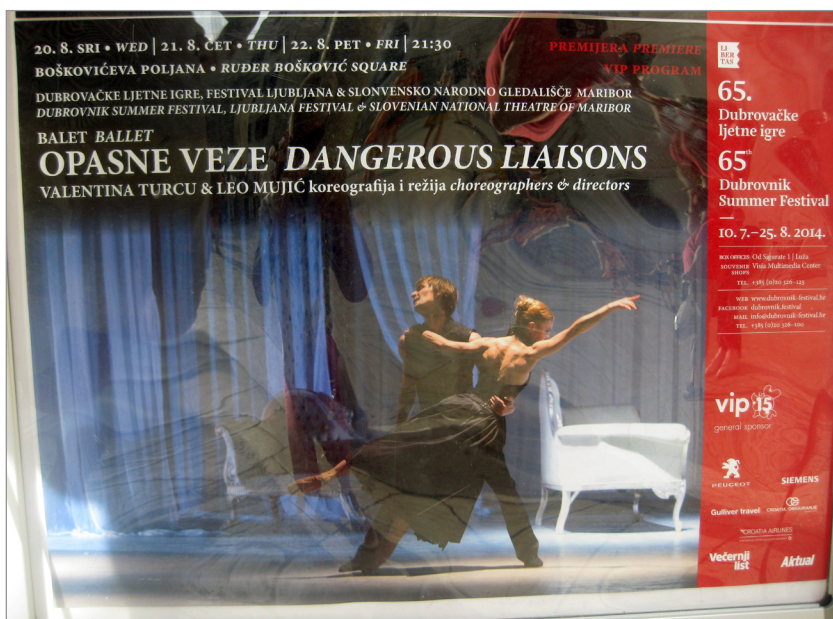


Ilustración 3.2.15. Carteles en Dubrovnik 2014

rediseña la geografía coreográfica en la última escena de la marquesa de Merteuil, sobre la marcha se añaden numerosos detalles, de nuevo se montan los saludos finales.

A continuación, el día 7 de noviembre de 2014 tiene lugar el estreno de *Stabat Mater* de E. Clug y *Las amistades peligrosas* de V. Turcu y L. Mujić. El trabajo del colectivo está calificado como “maravilloso” por parte de la administración teatral (DPE 2014/2015).

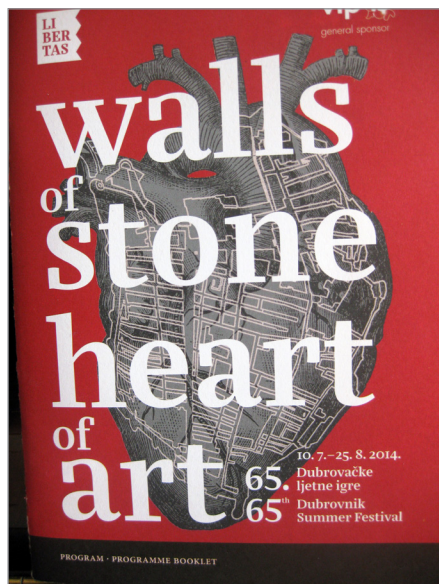
3.2.7 *Las amistades peligrosas* en los carteles, folletos y folios informativos

Los estrenos en distintos lugares se representaron mediante dos absolutamente diferentes tipos de *marketing*. El primer tipo del producto publicitario, desarrollado por los propios equipos de los festivales en Dubrovnik y Ljubljana consiste en un diseño discreto de carácter básicamente informativo. Sin embargo, la información acerca de la producción, de los creadores y de la obra se ofrece de manera más completa en Dubrovnik y en Ljubljana se reduce notablemente. Así, el aviso del evento, además de la infor-

mación en los periódicos locales y los correspondientes *websites* llega por medio de carteles situados en las calles cercanas al lugar de la presentación, Boškovićeve Poljana en Dubrovnik y el centro cultural Križanke en Ljubljana. En ambos casos fue utilizada una de las imágenes del espectáculo, facilitada por el equipo de producción de Maribor.

El folleto de Dubrovačke ljetne igre, *Walls of Stone Heart of Art*, de unas 36 páginas, además de las fechas, programación y lugares de los conciertos y funcio-

Ilustración 3.2.16. Folleto del 65 Festival en Dubrovnik 2014.



nes ofrece variados datos acerca de los principales patrocinadores del festival y de sus productos. La información relacionada con las direcciones oficiales, *website*, teléfonos y nombres de los directores administrativos y artísticos del festival está situada en la contraportada de la cubierta y concluye la parte comercial de la edición.

Los detalles del estreno se presentan en dos idiomas, croata e inglés, y ocupan la mayor parte de la libreta: después del título del proyecto y las obras originales que sirvieron de base, se mencionan los nombres de los creadores de la dirección y de la coreografía y, el equipo escenográfico. También, de manera especial se señala la autoría del concepto musical (V. Turcu). A continuación, se propone la lista de los personajes y los intérpretes, se nombran los miembros del equipo técnico escénico y el autor de las fotos (T. Marta, SNG Maribor). Cabe señalar también la presencia de una detallada lista de música usada en el proyecto: además del compositor y de la obra se indican los nombres de los intérpretes, se precisan los datos de la discografía con el año de la edición incluido. Toda la información subsiguiente, la sinopsis, referencias acerca de la novela de Ch. de Laclos y de la nueva creación de V. Turcu/L. Mujić, detalles biográficos y artísticos, tanto de los coreógrafos como de los escenógrafos, está elaborada y presentada por Alan Kavčič, el especialista en producción y *marketing* del SNG Maribor. Una serie de

escenas del espectáculo, plasmadas en blanco y negro (T. Marta), completan esta breve presentación.

Los folletos del festival de Ljubljana se caracterizan por un especial diseño de la cubierta que representa el sol alumbrando al continente europeo desde el corazón de Eslovenia sobre el fondo azul claro.

Ilustración 3.2.17. Folleto del 62 Festival en Ljubljana 2014.



El logotipo, ubicado en la parte izquierda superior, incluye el símbolo del instrumento de cuerda, el número del festival, en este caso nº62, las letras mayúsculas LF y el propio logotipo del principal patrocinador del programa, Telekom Slovenije. Las fechas del festival, 01.07.-01.09.2014 y el eslogan del evento en esloveno e inglés: *At the heart of your experience/Središče vaših doživetij* completan el diseño de la portada. En la parte inferior de la misma, igual que en la contraportada, figuran los logotipos institucionales y de las organizaciones que apoyan el festival, con una mención especial se destaca el mecenazgo particular de Zoran Jankovič, el jefe de la administración urbana de Ljubljana.

La información acerca de los programas se ubica en tres diferentes tipos del folleto: dos de ellos, uno más completo y otro breve de contenido general en función del calendario de los eventos escénicos y concertistas. Asimismo, para cada espectáculo se edita un folleto particular en la fecha correspondiente.



Ilustración 3.2.18. Folleto-programación del 62 Festival en Ljubljana 2014

El estreno de *Las amistades peligrosas* se presenta en ambos folletos-calendarios. En la edición general en la página correspondiente con la fecha 28.08.2014 el diseño incluye un expresivo retrato de V. Turcu como fondo para el título del ballet neobarroco; se mencionan los coreógrafos, los autores de la música, los principales intérpretes y el grupo escenográfico, coproducción del SNG Maribor y de los dos festivales. De modo igual, se ofrece una breve anotación que explica el proyecto.

En el folleto dedicado directamente a la obra, la información acerca del ballet es más completa: además de título y fuentes originales que sirvieron de inspiración, se nombra el equipo creativo. A continuación, encontramos una breve sinopsis, información acerca de Ch. de Laclos y su novela, asimismo, una anotación sobre el nuevo ballet. La edición se completa con unos datos biográficos de los intérpretes principales, de los coreógrafos y del equipo escenográfico; el texto concluye con una breve mención histórica dedicada al teatro en Maribor.

Entre los estrenos y funciones en los festivales y el estreno en Maribor transcurren poco más de dos meses: durante este lapso madura otra versión de *marketing* totalmente diferente. Gracias a la labor creativa realizada por Tiberiu Marta, el principal diseñador visual del SNG Maribor y miembro de la compañía de ballet se diseña un particular material publicitario compuesto por el cartel, folleto y folios informativos.

En una de las comunicaciones personales T. Marta explicó que sacar una foto satisfactoria lo puede hacer cualquier persona ajena al teatro. Sin embargo, el secreto de la maestría en este caso consiste en la colaboración con el bailarín, es necesario saber elegir el momento oportuno que consiste en unos instantes contados cuando el artista está en el aire. Según el diseñador, es muy difícil explicar verbalmente este momento, hay que sentirlo, es decir, bailar con el solista. La realización de las secciones fotográficas requiere máxima concentración, la cámara se mantiene preparada continuamente para captar el efímero momento. El diseñador señala que sabe exactamente cuándo se realizara el salto, puede calcular la trayectoria del vuelo y la culminación del movimiento según la preparación del bailarín. Según afirma, las ocasiones de la captura insatisfactoria son insignificantes, pero seleccionar la mejor imagen de las

decenas disponibles puede ser bastante difícil (Comunicación personal, 21.05.2015. APAVN850125).

T. Marta señala acerca de sus dos tipos de labor en la sala de ensayos y en el escenario que, como sabemos, corresponden a los momentos del oficio y de la creatividad de los bailarines también.

Trabajar en el estudio es interesante, pero existe un problema de la iluminación, no hay profundidad tampoco color. No estás plasmando la estética de ballet sino aquel trabajo duro que precede a este maravilloso salto que luego se presenta en el escenario, es decir, estás fotografiando a la persona. En el momento de trabajar en el escenario ya no estás retratando a la per-



Ilustración 3.2.19. Cartel-calendario de *Las amistades peligrosas* SNG Maribor 2014

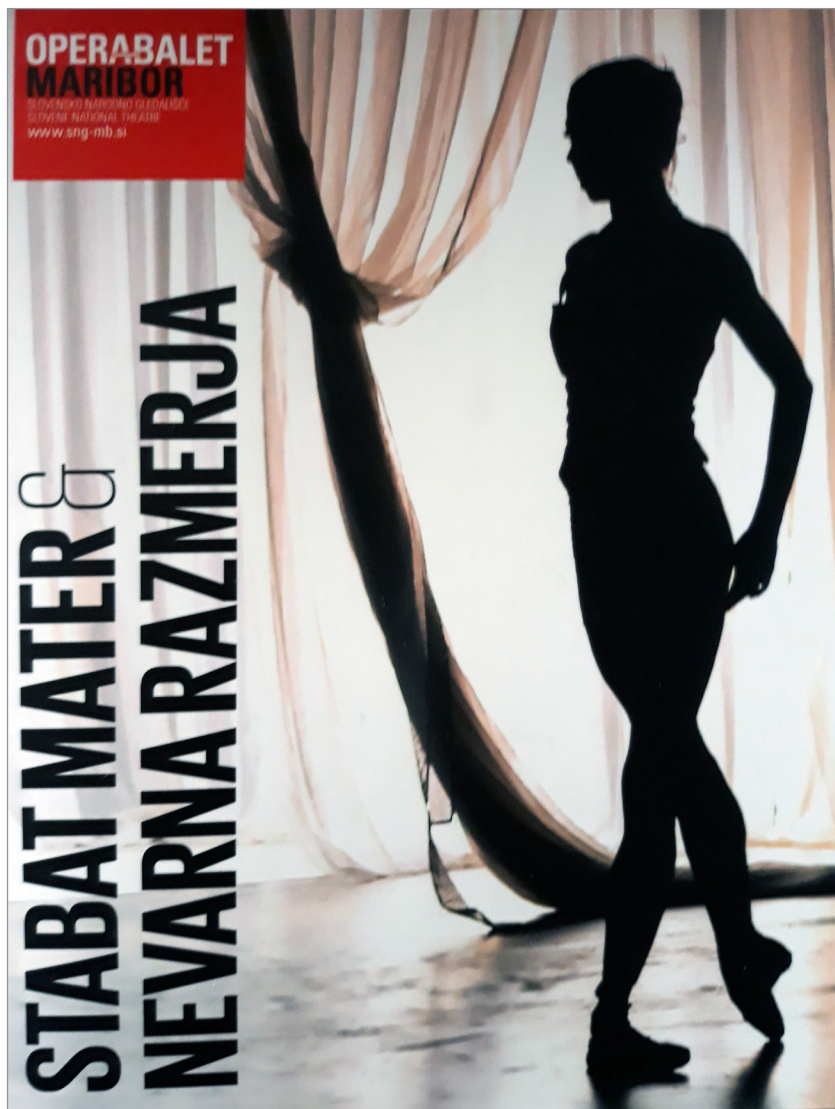


Ilustración 3.2.20. Cartel de *Las amistades peligrosas* SNG Maribor 2014

sona, estás en búsqueda de la imagen artística del personaje, el carácter del actor, que en este momento ya no es tu compañero sino un príncipe, Zorba, Solor, Don Quijote, etc. El fondo compuesto por el cuerpo de baile y la composición de los grupos en el escenario también son muy importantes, igual que la historia plasmada en la danza. Numerosos detalles finos dependen de la obra, habitualmente, son escenas clave, como, por ejemplo, la composición y pose del segundo acto de *El lago de los cisnes*. (Comunicación personal, 21.05.2015. APAVN850125)

Como explica el diseñador, la labor del artista visual en una producción concreta consiste en el buen conocimiento de la narrativa original, en una adecuada comprensión de la idea de los autores del espectáculo, en la creación del concepto personal y elaboración del producto.

El trabajo de los coreógrafos es enorme, buscan constantemente de qué manera expresar sus ideas, estas ideas deben plasmarse en las fotografías y en los carteles, siempre hay que hablar con ellos, aclarar dudas y buscar una manera de transmitir la imagen del espectáculo en el producto de *marketing* teatral.

En esta obra todos los caracteres son importantes. Por ejemplo, estas dos palabras, *Nevarna razmerja*, me suscitaron el concepto íntegro: inicialmente, una línea femenina, muy bella, es el símbolo de *nevarna*, entonces, decidí plasmar solamente la silueta negra de Jelena, es su carácter, su imagen. Las cortinas también son significantes, ¿qué pasa detrás de ellas? Durante una semana trabajé sobre la imagen que luego se plasmara en el cartel. El conjunto expresivo de la luz, de la composición y de los códigos artísticos es muy sutil, este proceso se puede definir como la dirección fotográfica. Además, los detalles de *marketing* son sumamente imprescindibles, todo tiene que ser muy atractivo para el consumidor. (T. Marta, comunicación personal, 21.05.2015. APAVN850125)

Como ya se ha dicho, el esfuerzo conjunto de T. Marta y del equipo de *marketing* se plasmó en una serie de difusión que comprende dos tipos de carteles, una libreta-folleto, además de los breves folios informativos.

El contenido del cartel principal que anuncia la velada coreográfica consiste en la imagen del personaje central de *Las amistades peligrosas*, la marquesa de Merteuil, fruto de la recepción creativa y del diseño de T. Marta;

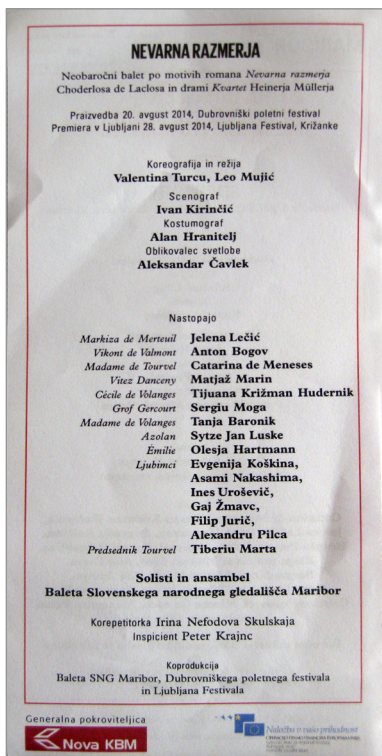


Ilustración 3.2.21. Folio informativo SNG Maribor 2014

esta imagen se convierte en un especial *leitmotiv* de la serie y se traslada a otros productos de la edición. Señalamos, además, que en los días de los estrenos y funciones los carteles suelen adornar la fachada y los escaparates del teatro, se ubican en las calles y plazas cercanas al SNG, en las oficinas turísticas y en los lugares establecidos para los anuncios culturales.

La libreta-folleto alumbró dos estrenos de la compañía, *Stabat Mater* de Edward Clug y *Las amistades peligrosas* de V. Turcu/L. Mujić. La edición consta de 80 páginas que presentan cada obra en esloveno, inglés y alemán. Así, la cubierta repite el contenido del cartel teatral con Jelena Lečić en el papel de la marquesa de Merteuil. Además de una breve reseña, dedicada a la escandalosa novela, se anuncia el nuevo trabajo de V. Turcu/L. Mujić, se continúa con la sinopsis acompañada por una excelente

galería de imágenes en color creada por T. Marta. Añadimos que la publicidad propia de los patrocinadores no abunda en la edición y ocupa un espacio mínimo al final de la libreta.

El mismo diseño se usa para un pequeño cartelito-calendario plegable que se publica mensualmente y siempre está disponible en los vestíbulos del teatro. El último producto que concluye la serie y normalmente se ofrece de manera gratuita, es un tradicional folio informativo con la resumida información acerca de cada obra, autores, intérpretes y detalles de la producción.

3.2.8 El método de contar historias: en búsqueda de la síntesis *neobarroca*

Cualquier puesta en escena siempre está marcada por la lucha entre las voluntades creativas y la necesidad de la estrecha colaboración de los coautores en los intereses de la danza, el componente principal del espectáculo coreográfico. Esto no quiere decir que el libreto, la música, la escenografía o el vestuario son unos complementos secundarios: en cierto modo, son independientes y ninguna obra de ballet puede existir sin ellos. Sin embargo, tanto la música como la escenografía son capaces de contribuir al éxito común cuando se elaboran en función de las específicas condiciones y exigencias de la coreografía. Por tanto, es importante que el equipo de coautores suscite la forma y la estructura partiendo de las ideas del coreógrafo que está creando el nuevo espectáculo.

El proceso creativo supone la concepción de la forma artística, la búsqueda de los aspectos personales dentro del tema elegido y una escrupulosa selección de los recursos expresivos. Las circunstancias externas que pueden limitar el proyecto como, por ejemplo, las cuestiones económicas, las condiciones de los espacios escénicos, los plazos de trabajo o las posibilidades artísticas de la compañía influyen notablemente al proceso de creación.

Una nueva obra teatral demuestra también la amplitud de los intereses artísticos que actualmente se enfocan en la personal experiencia intertextual de los creadores: esta destreza se refleja en las ideas obtenidas en el proceso de estudio de los materiales preexistentes y su posterior recepción personal. Hay que decir que la presente versión de *Las amistades peligrosas* se teje de todas estas experiencias previas, de las profundas reflexiones sobre el tema, de las interpretaciones cinematográficas y teatrales, asimismo, de los amplios materiales históricos y artísticos relacionados con el tema barroco. La imagen visual del espectáculo se recoge paulatinamente y consiste en los numerosos detalles, influidos por la dramaturgia, por la música y reelaborados en la imaginación de los diseñadores.

Todos los componentes del espectáculo representan una síntesis artística⁴⁴, que se fundamenta y se yuxtapone en la trama dramática. Otra vez

44 En la dirección escénica del siglo xx con la posterior influencia al desarrollo teatral se presentan variadas formas de síntesis artística. V. Meyerhold, para conseguir

merece la pena destacar el concepto musical de V. Turcu que corrige ciertas carencias del plan escénico y lo completa, contribuye a la creación y desarrollo de los caracteres, determina la estructura de la obra, da lugar a la coreografía, al lenguaje plástico, permite introducir ciertas formas dancísticas y, además, define el estilo escenográfico.

El diseño visual, a su vez, incluye unas líneas importantes: la propia escenografía, utilería, vestuario y la rebuscada partitura de luz participan en el desarrollo dramático, ayudan a crear la atmósfera y el ambiente neobarroco, marcan los caracteres, esbozan lugares e interiores cumpliendo de esta manera sus tres principales funciones: lúdica, de decoración y de personaje (Beriozkin, 2011).

3.2.8.1 La dramaturgia escénica. Los modos de organizar la acción

La contemporánea narración coreográfica se compone de varios interdependientes nudos: su particular estructura incluye la dramaturgia escénica, expuesta en el plan o libreto, la dramaturgia musical, plasmada en la partitura, la dramaturgia coreográfica que se basa en las dos anteriores y la dramaturgia visual que completa el conjunto, “traduce el sueño y la idea del coreógrafo a la parte práctica usando la atmósfera, los colores y las texturas” (I. Kirinčić, comunicación personal, 25.06.2014. APAVH850037).

En nuestro caso, la dramaturgia escénica se apoya en los momentos clave de la narrativa de Ch. de Laclos estructurados en el *Screenplay* de V. Turcu, se enriquece en las numerosas influencias analizadas en los apartados anteriores, en particular, en las ideas de la posmoderna adaptación de H. Müller y se determina por la lógica del concepto musical ofrecido por la coreógrafa.

La estructura argumental representa un complicado contrapunto de las polifónicas peripecias de la novela, la acción se desarrolla traspasando por varias etapas que en nuestro caso son tradicionales, cada nivel procede del anterior de manera lógica y natural.

una verdadera síntesis escénica suponía una disarmonía de los coautores; B. Brecht marcó una tendencia de no coincidencia de los elementos del espectáculo y destacaba las fronteras y discusiones entre las artes con premeditación. La forma de síntesis, basada en la dialéctica de las contradicciones y gravitaciones se cultivaba por el conocido director de ópera B. Pokrovski, etc. (Zankova, 2008, p.8).

Así, en la exposición se presentan los personajes de la obra, se esboza la atmósfera escénica y la futura contradicción entre los protagonistas, se delimita el lugar y el tiempo de la acción, se define el campo estilístico del material escénico en el que se fundamentaría el espectáculo.

En el nudo se revela el principio de la intriga. Los personajes comienzan a actuar intensamente, se revelan las discordancias, brota el conflicto.

A continuación, la acción progresa activamente. Habitualmente, en una obra coreográfica esta sección dramática significa unos cambios notables en el despliegue de las peripecias, se complican las circunstancias mostradas en el nudo, los acontecimientos pueden evolucionar de manera inesperada, los conflictos se ramifican y empiezan a formar varios niveles.

El clímax marca el auge de la intriga, es el punto crítico para los héroes, el rápido desenlace corta la acción. El espectáculo concluye con un epílogo-moraleja.

A pesar del corto tiempo físico, una incómoda premisa del encargo, los creadores intentan transmitir la integridad del contenido y conservar numerosos detalles de la narración. De esta manera, la acción se ambienta en el siglo XVIII y se centra alrededor de la conducta libertina de la marquesa y Valmont, de la seducción de Tourvel y la perversión de Cécile, el duelo de Valmont y Danceny y la destrucción de la Merteuil.

Las líneas principales se despliegan mediante la técnica de las escenas clave insinuada tanto por la tradición iconográfica como cinematográfica, y, en general, siguen la fábula. A pesar de la acción colocada en la época de la novela, todo el contexto escénico, incluida la imitación de los interiores y del vestuario y el contexto musical podríamos definir como *atemporal* que corresponde a la actual percepción de la novela de Laclos.

Según una interesante observación de D. Picazo (2013) y M. Abdullina (2016), expertos en la narrativa epistolar, en esta clase de literatura el nudo de acción suele tardar notablemente y se desarrolla de manera paulatina. La obra de V. Turcu y L. Mujić comienza con la presentación de los personajes que toma un minuto del tiempo escénico aproximadamente. Las primeras intrigas se introducen de manera inmediata: todos los caracteres continúan su presencia en el escenario descubriendo la esencial conducta libertina, las amistades peligrosas.

Como ya hemos señalado, el primer bloque (*Palladio*) representa la exposición del drama, el nudo se despliega más lento en los bloques nº1, 2 y 3. El espectador contempla a todos los personajes de la acción, aprecia la decisión que toma el vizconde en relación a madame de Tourvel y las relaciones de la marquesa con Gencourt que la abandona (según el lenguaje escénico, la tira al suelo), circunstancia que la hace vengarse. A continuación, madame de Volanges intenta avisar a la presidenta acerca de las cualidades personales de Valmont que, dirigido por este hecho, encuentra su propio motivo en la venganza de la marquesa sobre Gencourt.

La investigación escénica de los caracteres y de sus relaciones se fundamenta en varias líneas: Valmont-Merteuil, Valmont-Tourvel, Valmont-Tourvel-marquesa, Cécile-Danceny, marquesa-Cécile-madame de Volanges, Cécile-Danceny-Gercourt, marquesa-Gercourt, marquesa-Danceny y Valmont-Émilie. Una interesante interpretación recibe la figura de Azolán, el criado de Valmont, este “tesoro de intrigas y verdadero personaje de comedia” (Laclos, 2013, p.104), que igual que un hada en el ballet clásico destina y entrelaza numerosos acontecimientos de la narración. Los protagonistas están presentes en la acción de manera permanente: actúan en el primer plano o se esconden en los diferentes rincones del escenario, sus siluetas se reconocen en las transparentes cortinas o detrás del traslúcido telón del fondo.

Se supone que “las amistades peligrosas” entre el vizconde y la marquesa existen antes de que suba el telón, por tanto, al empezar el ballet, la pareja ya está en plena acción: su breve dúo-presentación caracteriza un *promenade en écarté*, flexión hacia abajo, *porté* y un *promenade en arabesque*. A continuación, sus más importantes escenas se despliegan en los bloques nº2, 3, 6, 9 y llegan al trágico desenlace en el nº10.

La línea amorosa Valmont-Tourvel toma su lento inicio en los bloques nº1 y nº3; el cuarto bloque ubica su primera escena larga, el desarrollo continúa en los bloques nº 5, 7, 8, se culmina en el nº10 y concluye en el nº11.

A partir del sexto bloque germinan las discrepancias en el triángulo Merteuil-Valmont-Tourvel: la culminación y el desenlace dramático se preparan muy rápido, son las últimas secciones del nº10. Por un lado, es el definitivo abandono de Tourvel por Valmont y, por otro, la marquesa de

Merteuil, al descubrir que su cómplice está profundamente enamorado de su víctima, le declara la guerra y provoca su duelo con Danceny con el resultado de que el vizconde muere. El epílogo de la obra, la triste conclusión y la moraleja corresponden al último bloque nº11: la total destrucción del mundo libertino.

Aunque la correspondencia entre las escenas del ballet y las secciones del libro se identifican claramente, establecer su exacta relación con las cartas concretas sería muy difícil: en cualquier caso es muy aproximada y no presenta la cronología original. Así, por ejemplo, en la carta nº2, de la marquesa de Merteuil al vizconde, se introduce la primera intriga, la venganza sobre Gencourt: “estoy, pues, dispuesta a instruirle sobre mis proyectos” (Laclos, 2013, p.77). En el espectáculo a este episodio le corresponde la escena nº2, un tango-*adagio* en los sofás.

Mientras tanto, en la carta nº4, el vizconde, “burlón, ardoroso, tan pronto escéptico para el amor como capaz de una exquisita sensibilidad” (Picazo, 2013, p.81), comunica a la marquesa acerca de su interés hacia la Tourvel y, además, la retrata.

Conoce a la presidenta Tourvel, su devoción, su amor conyugal, sus principios austeros. [...] Una misa cada día, algunas visitas a los pobres del cantón, oraciones desde la mañana a la noche, piadosas conversaciones con mi anciana tía, a veces una triste wist, habían de ser sus únicas distracciones. [...]

Necesito poseer a esta mujer para salvarme del ridículo de estar enamorado: pues, ¿hasta dónde no es capaz de conducirnos un deseo contrariado? (Laclos, 2013, pp.82-83)

Con esta característica personal podría ser relacionada la breve variación-presentación del personaje de Tourvel en la primera escena que integra unos tímidos *pas de bourrée suivi*, *pas de poisson*, *pas de bourrée pirouette* y *fouetté a terre* y el *grand fouetté* al final. A continuación, en los nº 3 y 4, tal y como la ve Valmont en las oraciones y los humildes paseos por el parque: “mujer a la que adoro”, “mi sensible puritana”, “la tímida devota”, etc. (Laclos, 2013, pp.166, 168).

La variación-retrato de la marquesa en el bloque nº3 que combina unos *piqués*, *pirouette à terre*, unos bruscos *grand battements* y saltos, probable-

mente, se origina en la carta nº81 destinada a Valmont donde la Merteuil narra su historia.

[...] aún me quedaban algunas observaciones por hacer. Las fortalecí con ayuda de la lectura; mas no vaya a creer que fue toda del tipo que usted supone. Estudié nuestras costumbres en las novelas; nuestras ideas con los filósofos; busqué incluso lo que los moralistas más severos exigían de nosotras, y me aseguré así de lo que podíamos hacer, de lo que debíamos pensar y de lo que habíamos aparentar. Una vez concretados estos tres objetivos, sólo el último presentaba algunas dificultades en su ejecución; esperé vencerlas y medité los medios para ello.

[...] tras haberme elevado tanto por encima de las demás mujeres mediante penosos esfuerzos, acepte reptar como ellas para avanzar entre la imprudencia y la timidez; sobre todo que puede temer a un hombre hasta el punto de creer que mi única salvación está en la huida, no, vizconde, eso jamás. Se ha de vencer o morir. (Laclos, 2013, pp.257-258; 261)

Sin duda, las escenas coreográficas de Danceny y Cécile están inspiradas en el contenido de las cartas nº18, 28 y 30; los sufrimientos amorosos del joven caballero plasmados en su monólogo que forma la parte central del quinto bloque, corresponden a las cartas nº46, 62 y 64. El final del mismo bloque y el inicio del sexto coinciden con los acontecimientos descritos en las cartas nº96-97: Valmont seduce a la joven Volanges, y, a continuación, Cécile confía a la marquesa de Merteuil sus sentimientos. El contenido de la carta nº135 es la famosa escena “del coche”: madame de Tourvel, en una de las calles parisinas, desde la ventanilla de su coche descubre que Valmont se divierte acompañado por una mujer “pública”, se ajusta con los últimos compases del séptimo bloque. El bloque nº8, el emblemático dúo *Erbarne Dich*, hace recordar de las excusas y juramentos amorosos del vizconde, el contenido de la carta nº137.

En el amplio bloque nº10 caben varios acontecimientos: las tristes quejas de la presidenta de Tourvel que presiente su trágico final, el contenido de la carta nº143: “se ha rasgado el velo sobre el cual estaba pintada la ilusión de mi felicidad. La funesta verdad me alumbra, y sólo me deja ver una muerte segura y próxima” (Laclos, 2013, p.425); la venganza de la marquesa de Merteuil sobre Valmont, la carta nº159; el duelo y la muerte del vizconde, las cartas nº162-163.

Acerca de la escena concluyente, nos enteramos en la carta nº165, en la que madame de Volanges comunica a su amiga señora de Rosemonde sobre la muerte de la desgraciada presidenta: “el corto intervalo que sobrevivió al señor de Valmont le bastó para enterarse de su muerte”⁴⁵ (Laclos, 2013, p.466).

A continuación, señalamos la específica y muy condicional acción plástica y coreográfica de la obra; el contenido dramático se refleja en unas particulares formas dancísticas, en la pantomima⁴⁶ y la gestualidad. Numerosos momentos están estrechamente relacionados con la rica tradición iconográfica, en este sentido se destacan varias escenas: episodios que demuestran la conducta libertina de Valmont y de la marquesa de Merteuil, la seducción de Tourvel, la corrupción de Cécile y la escena “del atril” de Émilie. Con relación a la iconografía de la fábula, se instalan también las imágenes de las figuras principales: Cécile con el arpa, Tourvel rezando, la corrupción de Cécile, Valmont con Émilie, etc.

Los autores rellenan su creación de las numerosas asociaciones y alusiones, intentan penetrar al sentido interno de cualquier situación, abundantes detalles y encuentran originales soluciones escénicas. Algunos ejemplos de la influencia del estilo epistolar al lenguaje escénico son, por ejemplo, las líneas de acción en contrapunto en diferentes planos del espacio escénico, fragmentariedad de las escenas y la música que contribuye al caleidoscópico desarrollo de las situaciones.

Un especial *leitmotiv* plástico atraviesa toda la pieza, organiza y fundamenta la coreografía, es el aire del minué, esta particular e indispensable

45 En un valioso comentario a esta carta, D. Picazo precisa que la señora de Tourvel muera tanto de vergüenza y desesperación como de amor, es decir, para no sobrevivir al vizconde y concluye que “*Las amistades peligrosas* es una novela donde se muere de amor: la presidenta muere perdonando al que ha causado su muerte, y éste lo hace porque no puede soportar una vida sin la amante que no ha sabido conservar” (2013, p.466).

46 Del vocablo griego *pantomimo* que significa “que todo imita”. En el ballet es un especial modo de crear el carácter coreográfico. En la danza predomina el principio expresivo y en la pantomima el principio ilustrativo; la danza está organizada rítmicamente, sus recursos comunicativos son más generales y la pantomima es más concreta, más libre y variada en el sentido temporal. La pantomima familiariza el ballet con el teatro dramático y la danza distingue estas dos formas escénicas (Grigorovich, Vanslov, 1981, p.390).

característica barroca. Según las palabras de S. Khudekov, sobre el minué se escribieron tratados en numerosos idiomas, “en esta danza se reveló todo el siglo XVIII con sus perfectas formas artísticas en las que se basaba la exquisita cultura de la sociedad de entonces” (Khudekov, 2009, p.409).

De acuerdo con el investigador de las tradiciones cotidianas y modales de la sociedad europea E. Fuchs,

El minué fue la danza más típica del absolutismo, se arraigaba en su esencia y fue cultivado por él. El minué se consideraba una de las más grandes obras maestras dancísticas jamás creadas.

En el minué absolutamente todo es elegancia y exquisitez, la suprema lógica artística y, también, el ceremonialismo que no admite ni más mínima infracción de las líneas prescritas. En el minué triunfa la ley del absolutismo: la pose y la demostración. (2002, p.407)

A lo largo de la obra los rebuscados gestos de salón en muchas ocasiones adquieren unos matices bruscos, metálicos y brillantes evocando una profunda influencia musical y dramática del tango, una de las danzas más admiradas en la actualidad. El minué se distingue en todo momento del ballet, aunque se desarrolla al son de los ritmos musicales que no tienen nada que ver con los graciosos $\frac{3}{4}$, típicos para esta danza.

Es interesante que el personaje de Valmont no recibe una desarrollada característica dancística, su imagen se instala en correlación de los recursos plásticos más cercanos al teatro dramático, en las expresivas posturas, miradas, gestualidad y el emblemático traje negro, ligero, sofisticado y elegante.

Entre las principales formas de desplazamiento escénico mencionamos una ilimitada variedad de pasos relacionada con el carácter del personaje, situación escénica, también, con el ritmo y expresividad de la música. Asimismo, las carreras, saltos y giros adquieren mucha importancia en las secuencias coreográficas. El espacio se diseña mediante las estructuras y técnicas tanto *a terre* como *en l'air* empleando las diferentes clases de saltos; entre las combinaciones grupales se destacan dúos, tríos y cuartetos.

3.2.8.2 La dramaturgia musical. La interpretación coreográfica de la música

Según nuestra investigación, el coreógrafo suele concebir el material musical en un prolongado proceso que consiste en varias etapas. De esta ma-

nera, la primera etapa consta de una profunda penetración emocional a la esencia de la obra investigada. A continuación, se determina la imagen sonora y sus particularidades artísticas. La siguiente etapa representa la síntesis de las dos anteriores, en este momento en la mente del creador se genera cierta idea y el plan de su concreta realización.

Acercándose a la música, el coreógrafo, antes que nada, se apoya en los pareceres del carácter sensitivo sin desatender las conclusiones lógicas. Dirigido por su visión interna en el momento de escuchar y analizar la obra musical, intenta visualizar mentalmente las escenas de acción y buscar un correspondiente análogo plástico a las imágenes sonoras. La fantasía y la imaginación creativa adquieren una gran importancia en esta fase, las asociaciones emocionales, vitales y artísticas dirigen esta última y ayudan a construir una lógica forma escénica. En cierto sentido esta etapa del coreógrafo tiene mucho que ver con el estadio de un actor que se familiariza con el futuro rol y lo adapta a la propia personalidad. En las situaciones semejantes, cuando “los sentimientos callan”, K. S. Stanislavski aconsejaba contar con la razón, investigar la obra en todos los sentidos dando la posibilidad al intelecto de abrir nuevos caminos para las fuerzas creativas, para la intuición y la emoción. Acorde al gran director, a cualquier impulso de la imaginación creativa hay que darle “un espacio pleno y agotarlo al fondo. En otras palabras, hay que aprovechar plenamente la intuición creativa como una herramienta cognitiva” (Stanislavski, 1957, vol.4, pp. 75-76).

Uno de los lemas creativos de Leo Mujič, el autor del texto coreográfico en el proyecto de *Las amistades peligrosas* consta de los tres elementos importantes: la musicalidad, la personalidad y la técnica. El punto de partida que dirige su pensamiento creativo, según afirma, “es la escenografía y los colores del vestuario en una combinación justa”. Para él, cada carácter, cada personaje de la obra representa un sentimiento exacto y el concepto de la coreografía se compone tanto de la sonoridad del contrapunto pintoresco como de la elevada emoción que desprende la música barroca.

Este material musical fue elegido por su valor eterno y perfección en el sentido matemático que otorga una libertad ilimitada a la interpretación. Puedes jugar con la pausa, con la longitud del sonido, la textura de la música es clara y precisa, se escucha de diferentes maneras, es muy fácil de

seguir e interpretar”. (L. Mujić, comunicación personal, 13.08.2014. APA-VN850053)

La obra se constituye a varios niveles musicales: a nivel general, que en el sentido formal representa una estructura muy cercana a la suite dancística barroca y a la forma del *concerto grosso*, por su claro principio de montaje⁴⁷.

El siguiente nivel de la estructura es el nivel del bloque que se identifica con la concreta pieza musical y en muchas ocasiones recoge numerosas escenas de acción, dúos y solos breves, permite desarrollar tanto los caracteres escénicos como desplegar la trama. A este nivel la mayor importancia la adquiere la forma original de la pieza musical traducida a la forma coreográfica, a la situación y la forma escénica.

El tercer nivel puede ser definido como el nivel del fragmento: en este caso nos referimos a los solos, dúos y tríos. Por tanto, la forma de las variaciones *basso ostinato*, su material fraccionado, la clara y acabada estructura de cada variación son fundamentales en el momento de tejer el sutil macramé coreográfico. En la percepción auditiva y, a continuación, en la visual también, se crea la impresión de la rapidez, la sensación de una materia efímera y fugaz, transitoria, fluida, no hay nada estable, es decir, se instala una “fragmentariedad neobarroca” descrita por O. Calabrese (1999).

Junto con la base narrativa e iconográfica la música sirve de plan escénico y suscita la concreta solución dancística en cada momento. En primer lugar, entre los principales parámetros que dirigen la fantasía del coreógrafo destacaríamos la forma y la estructura musical, también, los conjuntos instrumentales que integran la partitura. Así, en nuestro caso son la orquesta de cámara, el cuarteto de cuerda y unos variados dúos: violín y violonchelo, violín y órgano, violín y clave.

Hay que decir que el predominante timbre de cuerda relaciona la acción escénica con la estética del siglo XVIII de manera inmediata. El coreógrafo reacciona a la principal característica del *concerto grosso*, el contraste del *tutti* y *solo* y lo plasma en la textura escénica. De esta manera, para las

47 Fragmentos de los conciertos de A. Vivaldi – M. Richter que integran el concepto de V. Turcu, son muy característicos en este sentido, interesantes por sus numerosas imágenes versátiles musicales.

escenas en las que participa el elenco entero se selecciona la música interpretada por la orquesta; los conjuntos de cámara, como el cuarteto o dúo de los instrumentos se emplean para las escenas íntimas, relacionadas con las vivencias amorosas.

La compuesta arquitectónica sonora se descubre mediante unos recursos coreodramáticos que corresponden a la dramaturgia íntegra: toda la plástica del ballet se separa en la pantomima y en la virtuosa danza, una especie de concierto dancístico. El conjunto léxico se fundamenta en la correlación de las metáforas plásticas y los motivos coreográficos barrocos, clásicos, neoclásicos y modernos.

A continuación, nos detenemos en algunos importantes principios que ponen en relación la acción dramática y el texto coreográfico en el espacio musical en el ballet neobarroco *Las amistades peligrosas*. Hay que señalar que la fluidez de la narración y la superación del sistema de las piezas sueltas musicales se consiguen mediante el cierre de estas, están “pegadas”, unidas. Otro recurso importante: a lo largo de la obra la acción de cada siguiente bloque comienza en el bloque anterior.

Al iniciar el nº1 (*Palladio* de K. Jenkins, primer movimiento), el coreógrafo sigue la estructura ternaria de la pieza y, entre los laberintos del *ritornello* alterados con los episodios, sitúa la acción usando las principales formas dancísticas teatrales como solos, dúos y danzas del conjunto entero. De esta manera, la exposición de los personajes que se basa en la combinación de los variados pasos y carreras, corresponde a la primera sección del movimiento, la parte central de la forma sirve para esbozar el carácter de madame de Tourvel y establecer los principales puntos de la contradicción, la tercera sección simboliza las relaciones peligrosas que se reflejan en un denso minué-tango (dúo de la marquesa de Merteuil con Gercourt y el conjunto de solistas). Así, la composición del primer bloque corresponde al *Pas d'action*, la multipartita forma dancística del variado significado, muy frecuente en el ballet clásico⁴⁸. Es interesante que en este primer bloque se

48 El término francés *Pas d'action* representa una compleja estructura musical-dancística orgánicamente relacionada con el desarrollo de la trama del ballet. *Pas d'action* como una síntesis de la pantomima y de la danza pura se fundamenta en las obras de Noverre y en las épocas posteriores adquiere una forma estable: *entrée*, *adagio*, nume-

realiza la estructura dramática casi completa: exposición y el nudo, el desarrollo y la culminación, agravamiento del conflicto que a continuación provoca ciertos acontecimientos.

El bloque nº2 representa un rebuscado *Adagio* en los sofás, un dúo plástico de la marquesa de Merteuil y el vizconde Valmont, más cercano a la pantomima. La forma ternaria del *Tango* (K. Jenkins) no tiene mayor importancia, el espacio musical se interpreta libremente en función del continuo contenido dramático: es el momento de plantear la venganza sobre Gercourt. También es uno de los ejemplos del contrapunto escénico: con el fondo de la música aparentemente simple que consiste en la melodía con acompañamiento se crean unas simultaneas líneas de acción: en el primer plano se sitúan la marquesa y Valmont, al fondo del escenario se desarrolla el arreglo del matrimonio de Gercourt a Cécile de Volanges, en el rincón de al lado un grupo de personajes contrasta pareceres y por debajo de uno de los sofás se esconde el caballero Danceny.

Para el siguiente bloque los coreógrafos usaron la segunda y la tercera sección del movimiento final del *Palladio*, *Adiemus*. Hay que señalar que es un expresivo ejemplo de contrastar musicalmente dos diferentes caracteres y mundos femeninos, el discreto y tímido de madame de Tourvel y el brusco de la marquesa. A nivel general, en este bloque se desarrolla el siguiente *Pas d'action* que consta de tres grandes partes. En la primera parte, lírica e inquieta, observamos una sucesión de peripecias de la trama: madame de Volanges intenta avisar a la Tourvel acerca del peligro relacionado con la figura de Valmon para cualquier mujer. Esta última, tras la partida de su esposo por los asuntos del negocio, se dirige a la casa de campo (el simbólico “vuelo” encima de los sofás, le acompañan cuatro caballeros). La siguiente sección, central en este bloque, representa una va-

rosas variaciones y una *coda* de todos los participantes. En las obras de M. Petipa estas desarrolladas composiciones suelen aparecer en los momentos clave de la acción y expresan las íntimas vivencias de los personajes (Grigorovich, Vanslov, 1981).

Además, con el término *Pas d'action* se asocian los grandes bloques de las obras coreográficas que corresponden al activo desarrollo del argumento: en el segundo acto de *Giselle* (rondó de las Willis con Hilarión) o el final del segundo acto en *Raymonda* (batalla, duelo de los rivales, muerte de Abderakhman), la música lleva el carácter del desarrollo sinfónico (Kholopova, 2006, p.392).

riación-autoretrato de la marquesa que combina unos *piqués*, *pirouette à terre*, unos bruscos *grand battements* y saltos. A continuación, con aparición del burlesco tema del tercer movimiento del concierto, surge el gran minué de todos los presentes, destacado por variados *promenades* y *portés*. Mediante un gran *crescendo* escénico el carácter, el ritmo y el compás de 2/4 entra en conflicto con el carácter del minué y su compás originario de 3/4, bajo esta influencia musical la danza adquiere un matiz brusco. Finalizan este bloque los breves dúos-conversaciones la marquesa-Gercourt y la marquesa-Valmont. A partir de este momento el enlace dramático se completa definitivamente: el vizconde acepta la propuesta de Merteuil de burlarse de su ex amante.

El cuarto bloque empieza con una solitaria oración de la presidenta de Tourvel, otro mini retrato suyo. A continuación, con el fin de crear la variada acción coreográfica se realiza un ingenioso *Adagio* de la heroína con cuatro caballeros, le sigue un desarrollado dúo Tourvel-Valmont.

En el quinto bloque, la parte central de ballet, al son del *Passacaglia* de Haendel-Halvorsen se representa un gran *Pas d'action*, saturado de los personajes y de los acontecimientos dramáticos y coreográficos. Así, en la primera sección se desarrollan las relaciones del caballero Danceny y Cécile, les sigue un breve y virtuoso dúo de Valmonte y de madame de Tourvel, en el centro de la composición se sitúa el triste monólogo de Danceny. A continuación, se despliega la historia del engaño y la deshonor de Cécile de Volanges.

En el nº6 (el primer movimiento de *El verano* de A. Vivaldi-M. Richter) se tienen en cuenta las dos secciones de la obra, el lento discurso de la introducción y el gracioso *Allegro*. Así, la primera sección se usa para una característica *mise en scene*, la marquesa ofrece a la desgraciada Cécile su siguiente lección. A continuación, el ritmo del minué, dado en la introducción, se traspasa a la danza, a un dúo de la Merteuil y Valmont que se burlan de sus víctimas y comparten sus victorias. La escena de la cruel pareja se fracciona en tres fragmentos: después del primer minué se instala una *mise en scene* en la que la marquesa se da cuenta de que su cómplice está profundamente enamorado de madame de Tourvel. En este momento se presenta otra importante aportación de la dirección: la figura de la presi-

denta se mueve lentamente en el fondo del escenario detrás del telón transparente acompañada con el timbre del violín solo. El siguiente minué de los personajes principales se convierte en un rebuscado y sarcástico tango, denominado en el *Screenplay* de V. Turcu como *El dúo malvado*.

El frívolo tema del tercer movimiento del *Palladio*, que combina las entonaciones musicales tanto del minué como del tango, provoca el siguiente gran *Pas d'action* (séptimo bloque). La amorosa pantomima de Valmont y Tourvel, con el fondo de un *scherzo* macabro con una tendencia al crecimiento, subraya la hipócrita situación mediante la contradicción del carácter musical y el contexto dramático. En el siguiente fragmento el escenario se divide en varias partes: en una, la madame de Volanges obliga a su hija a casarse con Gencourt, y en la otra, un grupo de aristócratas (bailarines del conjunto) se divierte tomándolo el té. Se alternan el dúo de Cécile y Gercourt, el trío de Cécile, Danceny y Gercourt, la acción fluye libremente y culmina en la escena de la orgía denominada en el proceso de los ensayos como “la noche de Valpúrgis”.

El importante efecto escénico de gran tensión e impacto se busca mediante el contrapunto escénico-musical, el grotesco y simple material sonoro se enfrenta a los cruciales acontecimientos de la trama: la ambigua situación de la presidenta, el drama de Cécile, los divertimentos de Valmont con Émilie, seducción de Danceny por la marquesa, etc.

En el octavo bloque, influido por la vida y obra de A. Rodin (L. Mujić, comunicación personal, s.f., DPE2014/2015) y con la penetrante música del *Erbarne Dich*, que en el contexto de *La Pasión según San Mateo* bachiano representa el momento de la traición del Cristo, se despliega un infinito dúo de Valmont y Tourvel que compagina la virtuosa danza y la pantomima coreográfica.

A continuación, en el nº9 con la música del tercer movimiento del concierto *El verano* de A. Vivaldi-M. Richter, se instala la próxima contradicción argumental que toma partida en la orgía en la casa de la marquesa. En esta ocasión, el recurso expresivo del ballet clásico se emplea para revelar más todavía el carácter hipócrita de los libertinos. El final de esta sección es dramático: las minimalistas secuencias sonoras de M. Richter que se cuelgan en los agudos registros musicales permiten al coreógrafo crear

una escena que recuerda el efecto de cámara lenta cinematográfica: aparece la embarazada Cécile de Volanges; su madre y Danceny están pasmados de dolor y condolencia.

El décimo bloque, desarrollado en el espacio musical de la *Chacona* de T. Vitali-L. Charlier, representa la culminación y el desenlace dramático. Es un gran *Pas d'action* de las fuerzas opuestas entre la Merteuil que no quiere ceder, la presidenta de Tourvel que lucha por su amor y el vizconde Valmont, perdido entre las dos mujeres que al final muere en el duelo con Danceny.

El último undécimo bloque concluye la historia. La última oración de Tourvel sobre el desaparecido Valmont se despliega en el infinito universo de *On the Nature of the Daylight*, un particular *Passacaglia* neobarroco de M. Richter.

A continuación, merece la pena destacar un importante complemento musical que recibe el personaje de madame de Tourvel y la hace diferente de los demás protagonistas: la voz del violín acompaña todas sus apariciones escénicas, concretamente, en los bloques nº 1, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11 y, de este modo, se convierte en su leíttimbre. Además, a través de este ingenioso truco se revela la idea principal de Valentina Turcu en *Las amistades peligrosas*: el amor que está por encima del todo y la imagen de madame de Tourvel como el símbolo de este amor.

Entre los recursos musicales que reciben una variada e ingeniosa interpretación por parte de L. Mujić podríamos nombrar el *tempo* y el ritmo musical. Así, en muchas ocasiones, las secuencias rápidas se realizan mediante unos movimientos típicos de *Adagio*, los virtuosos laberintos del *Passacaglia* y *Chacona* permiten profundizar las características de los personajes, entrelazar el movimiento largo con el ritmo activo y buscar variadas alusiones barrocas. Merece la pena señalar también que el predominio del modo menor en la música otorga a la composición una atmósfera oscura y tensa.

Las figuras retóricas musicales se traducen al lenguaje plástico de varias maneras. Así, por ejemplo, el destacado *anabasis* que concluye el primer movimiento del *Palladio*, en el bloque nº1, corresponde al crecimiento de la tensión escénica y formación del nudo dramático. El *silencio general*

en el nº3 coincide con la partida del presidente de Tourvel y separa el concluyente bloque nº11 de la acción anterior. Las escalas ascendentes y descendientes del tercer movimiento de la sonata nº3 para clave y violín de J.-S. Bach simbolizan las subidas, bajadas y la lucha interna del personaje de Tourvel. Las secuencias descendientes, conocidas como la figuras *catabasis* en la introducción de *El verano* de A.Vivaldi – M. Richter, reflejan el dolor y sufrimiento de la desgraciada Cécile. En el nº9, el tercer movimiento de la misma obra, las figuras de *anabasis* simbolizan el triunfo de la marquesa y las figuras *catabasis* de los compases iniciales profundizan la ambigua situación alrededor de Danceny. Las figuras del descendiente bajo frigio en los iniciales compases de la *Chacona* de T. Vitali-L. Charlier, nº10, avisan de la separación, despedida, dolor, muerte, fin. En el nº11, *On the Nature of the Daylight* las figuras *catabasis* y *circulatio* insisten en la triste idea anterior.

Además, el coreógrafo reacciona a unos recursos especiales que permiten dinamizar la forma. Aquí podríamos nombrar la intensidad del sonido, asimismo, la intensidad y el volumen unidos a la textura: los acordes o figuraciones basadas en ellos crean la sensación de una sonoridad muy espesa. Uno de los ejemplos interesantes en este sentido es el modo de dinamizar la dramática situación escénica: las secciones concluyentes del *Passacaglia*, nº5 y la *Chacona*, nº10 consisten en el ajetreado movimiento de los descompuestos acordes de los instrumentos de cuerda. En el primer caso es la escena de la deshonra de Cécile y en el segundo es el duelo de Valmont y Danceny.

Son importantes también algunos símbolos-alusiones relacionados tanto con la música como con la tradición coreográfica. Así, las apariciones de Tourvel en los bloques nº6 y nº9 detrás del telón transparente en el fondo del escenario y acompañada por el violín *solo* nos remiten a la imagen del cisne blanco (*El lago de los cisnes*) en una situación parecida. En el nº8, el fragmento de *La pasión según San Mateo*, *Erbarne Dich* bachiano representa el momento relacionado con la traición del Cristo, también muy semejante a la situación escénica de los personajes en *Las amistades peligrosas*. En el nº9, el simbólico tema de la tempestad vivaldiano acompaña a la escena de la orgía y de la depravación de Danceny.

Por último, la interesante figura de Azolán, el criado de Valmont, sugiere la idea de un personaje similar a un hada en el ballet romántico y clásico, una fuerza que influye al destino de los protagonistas. Con la tradición romántica están relacionados “los vuelos” de Tourvel, su última escena alude a las favoritas por el género coreográfico escenas nocturnas en el cementerio. Una réplica del *Adagio* con cuatro caballeros, los opuestos caracteres femeninos, el blanco y el negro, la destrucción y el castigo de un personaje negativo nos remiten a las obras maestras del *grand ballet*.

3.2.8.3 La interpretación visual del drama

La interpretación visual del conjunto textual que incluye la narración, la música y la coreografía continua las ideas y significados coreográficos y musicales en el lenguaje de colores y líneas. Desde este punto de vista es lógico que la escenografía sea el resultado semiológico de la puesta en escena (Pavis, 1990, p.173).

Iván Kirinčić aspira a crear una atmósfera de la situación dramática, definir el sentido del espectáculo y alumbrar el concepto de la dirección escénica. Las condiciones del género coreográfico exigen la necesidad de liberar el espacio para el desarrollo de la acción dancística. Por lo tanto, los complejos diseños con los decorados abundantes y objetos voluminosos en el ballet se usan con menos frecuencia que en la ópera o en el teatro dramático. La preocupación del escenógrafo en este caso consiste en la elaboración del fondo del escenario, en la acentuación de los bastidores, de las bambalinas y de los pórticos.

El objetivo de Alan Hranitelj, además de revelar la característica histórica, social e individual del personaje, es ofrecer unos trajes cómodos y ligeros para la danza que marquen la estructura del cuerpo y los movimientos. Siguiendo una larga tradición teatral, el diseñador personaliza el vestuario de las figuras principales, los modelos para el cuerpo de baile son semejantes y se distinguen solamente por las diversas combinaciones pintorescas.

En el teatro musical el traje en primer lugar depende de la música, la música y el color son muy cercanos en el sentido del impacto emocional (Gradova, 1987, p.21). Por tanto, una de las preocupaciones del artista es el color, el elemento principal de la composición del traje.

La organización de las masas pintorescas, de las manchas separadas y “golpes” de color en el espectáculo es un asunto que exige una maestría superior, un gran talento. En la elaboración del vestuario para una obra de ballet se suman también el ritmo y la plástica del proyecto entero, de cada danza y las particularidades personales de cada bailarín. (Gradova, 1987, p.21)

Además, ambos diseñadores se enfrentan a la complicada tarea de coordinar todos los componentes escenográficos con los específicos rasgos de la acción coreográfica, con su carácter general, con la musicalidad y con el contenido emocional, psicológico y metafórico. Es decir, crear la atmósfera y la imagen visual de la acción que corresponde a la naturaleza del ballet.

En nuestro caso, la escenografía, utilería, el vestuario y el diseño de la iluminación representan el tema de *las relaciones peligrosas* de su manera particular y, como hemos señalado en los apartados anteriores, cumplen diversas funciones escénicas especificadas como lúdica, decorativa y de personaje de manera mixta (V. Beriozkin, 2011).

El concepto coreográfico y musical determina el traslúcido diseño blanco de la escenografía que está creado con pocos, pero contundentes elementos y consiste en las cortinas y el telón del fondo y las bambalinas decoradas con la misma tela de color blanco. Además, se presentan los cuatro sofás que imitan los estilos mobiliarios dieciochescos y hacen conjunto con las almohadas decorativas y una lujosa araña de cristal, referencia al universo erótico y amoroso de la trama.

Los elementos escenográficos se distribuyen alrededor del espacio escénico con el fin de dejar una superficie grande para el desarrollo de la acción coreográfica. La imagen principal del diseño destaca por sus equilibradas proporciones. Las cortinas y el telón de fondo son principales figuras en la composición de Iván Kirinčić, en el momento de cumplir su función decorativa organizan y definen los lugares del drama. Así, las infinitas y transparentes telas blancas se convierten fácilmente en los baldaquines de las alcobas, paseos del parque, las columnas y arcadas del palacio barroco, bóvedas de la iglesia y “el velo del engaño”; pintan el paisaje invernal en la escena del duelo y, al final, se transforman en una mortaja destinada a simbolizar la destrucción del mundo brillante.

Los característicos sofás⁴⁹, estos personificados objetos de lujo y de la época, actúan, bailan y giran junto a los actores, marcan y definen los espacios en función de las escenas y de las situaciones dramáticas, sirven para las veladas, separan el espacio actoral, se transforman en las alcobas y permiten crear una ilusión de acción simultánea en lugares bastante alejados.

Otra interesante y fresca definición del lugar se descubre en la semántica de una simple almohada decorativa: durante largas épocas esos atributos de hogar significaban la comodidad, riqueza, ociosidad y privilegio de las clases altas. Los hogares aristocráticos se amueblaban de distintos tipos de divanes, canapés y sofás que dieron lugar a una enorme cantidad y variedad de almohadas. Estas compañeras cotidianas acompañaron a los nobles en los momentos de escribir las cartas amorosas o en las filosóficas reflexiones acerca de la inutilidad del ser (Grabovoy, 2018). En el espectáculo de Maribor, donde las capacidades del escenario lo permiten, las almohadas se sitúan en la tapada superficie del foso orquestal: tal vez, de esta manera se esboza un simbólico puente entre el escenario y el auditorio, entre el barroco y neobarroco o entre entonces y ahora. Además, las almohadas se convierten en unos alegóricos participantes-observadores del drama.

Entre los componentes escenográficos permanentes mencionamos la araña de cristal, esta relación con la clase social e indispensable alusión barroca, citada previamente en varias adaptaciones cinematográficas. La araña sube al principio del espectáculo y baja al final, está apagada o desprende luz de diferente intensidad, fuerte o a penas notable creando la ilusión de los distintos momentos del día.

Otros objetos-signos son: el abanico negro en las manos de madame de Volanges, alude a la pertinencia a la clase noble; una cinta azul transparente se aprovecha en los juegos sucios de la marquesa y se convierte en un instrumento de engaño y confusión: con ella se tapan los ojos de la inexperta Cécile para dirigirla por el camino erróneo. La espada y unos guantes negros en las manos de la Merteuil le sirven para “declarar la guerra” a Valmont.

49 Habría que decir que los cuatro sofás continúan la tradición de la puesta en escena de V. Turcu: la misma función de organizar espacios y crear atmósferas y alusiones tienen las once columnas-pilares en *Romeo & Julia* (2012) y cuatro enormes mesas-espejos en *Carmen* (2011).

Como hemos señalado más arriba, la imagen escénica de cada personaje se basa en la dramaturgia, se nutre en el concepto escénico de los coreógrafos, en el *tempo* y ritmo del espectáculo, premisas musicales, etc. Además, podemos observar que la evolución interna del personaje siempre está relacionada con su revelación externa: A. Hranitelj soluciona las situaciones dramáticas cambiando el aspecto mediante el vestuario y de este modo ayuda al intérprete a transmitir diferentes estadios emocionales del personaje y llevarlos al espectador.

El traje se compone en función de las condiciones psicofísicas de cada actor-bailarín y se apoya en la forma, silueta y el color. “El color es más expresivo, actúa más fuerte, pero el campo de las asociaciones relacionadas con el color es más estrecho que de la forma” (Gradova, 1987, p.51). La silueta es uno de los más importantes y activos elementos de cada diseño, los rasgos personales se definen mediante el color, textura y variados detalles. El aire dieciochesco se descubre precisamente en las siluetas: cada una de ellas, frontal, de perfil y de espalda tiene mucha importancia. En los diseños masculinos predominan las composiciones bitonales armónicas y simétricas que marcan las líneas naturales del cuerpo.

Asimismo, se tienen en cuenta todas las *mise en scenes*, las entradas y salidas de los actores, los desplazamientos, las figuras que están de frente, de perfil, de espalda y las poses. Se comprueban y se calculan las relaciones del color y de los matices, de la textura, se prevé la interrelación del vestuario con el conjunto escenográfico íntegro. Los trajes se perciben por separado y en los grupos; los elementos emocionales y dinámicos finamente pensados y calculados, contribuyen a la constitución de la unificada imagen pintoresca.

Según la asociación psicológica de esta obra los colores cálidos, cremas y rosas, sugieren delicadeza, feminidad, amabilidad y hospitalidad; los matices oscuros, con predominancia del rojo, sugieren vitalidad, poder y riqueza; el negro se usa como el símbolo del error y del mal, es la ausencia del color, la noche, la nada – es ligero, sofisticado, asociado a lo oscuro y a la negatividad, además, es útil para provocar contrastes. El polisémico color blanco es suma o síntesis de todos los colores, es ideal, es el emblema de lo absoluto, de la unidad y de la inocencia, de la perfección y pureza; por

otro lado, puede representar frialdad, vacío y ausencia. Los tonos azules se asocian con el cielo y agua, con la claridad, con lo fresco y lo transparente. El color dorado es muy importante en barroco, se aúna con el lujo y el glamour, es el símbolo de la arrogancia, materialismo, fama y orgullo. Uno de los principales contrastes barroco es el oro cálido y la frescura del mármol, con el oro se decoraba todo, la ropa, los interiores, objetos cotidianos (Antonenko, 2011, pp.112;146).

El uso de la metáfora del color es muy importante en *Las amistades peligrosas*. Los expresivos acentos de la composición íntegra están enfocados en los colores que representan a los personajes; en la textura de los tejidos y en su mezcla, desde los más densos a los transparentes, brillantes o satinados. De esta manera, un profundo tono negro personifica al vizconde de Valmont y a la marquesa de Merteuil; los tonos pastel, crema y perla caracterizan el matrimonio de Tourvel; un azul claro y unos tonos dorados se eligen para Cécile de Volanges; azul oscuro y turquesa combinado con el negro representa a madame de Volanges; blanco, azul y negro perfila el traje de Danceny; el tono oro-canela y negro define el personaje de conde de Gercourt; dorado, bronce y negro a Émilie; dorado, blanco y negro a Azolán. Para los demás intérpretes se prefieren los colores dorados, caqui, burdeos, rojo, azul y verde, siempre combinados con el negro.

El cambio de vestuario, en general, está relacionado con la transformación interna de los personajes. En el caso de Cécile de Volanges, por ejemplo, el cambio del lujoso vestido azul-dorado a una ligera y transparente túnica alude a la historia que le ha pasado; la presidenta de Tourvel mediante semejante cambio de traje de salón a un diseño más íntimo “desnuda” su alma y sus sentimientos. Algunas de las transformaciones de la marquesa también se descubren a través del vestuario: se queda en el corsé para la escena de la orgía (nº9) y cuando decide vengar a Valmont se cambia en un dramático y vistoso traje que combina rojo y negro.

El ritmo⁵⁰ de los trajes se revela en varios detalles que se repiten: la silueta y costura en el vestuario tanto de las mujeres como de los hombres;

50 El ritmo del traje en la composición teatral supone la alternación y la repetición de los elementos que lo estructuran: volúmenes, líneas, conjuntos de colores y tonos, etc. (Gradova, Gutina, 1976, p.49).

elementos como las faldas dobles con rajas o numerosos botones en los diseños de caballeros. Es interesante que la integridad del diseño se sujeta mediante el tono negro: los dos protagonistas están de negro absoluto, en el vestuario de los demás personajes el negro se combina con otros tonos en diferentes proporciones. Los tonos claros sin ninguna intervención de colores oscuros se observan solamente en los vestidos de madame de Tourvel y de Cécile de Volanges.

Según nuestra observación, los tonos azules en los trajes de Cécile-Dancen y pudieran estar inspirados por las ilustraciones de George Barbier (1934)⁵¹, la idea del llamativo vestido dramático de la marquesa de Merteuil que combina rojo y negro, en el que la heroína aparece en las escenas finales, probablemente, proceda de los dibujos de Alastair (1929)⁵². Asimismo, la imagen de Cécile y el diseño de su túnica (nº9) hace recordar el conocido retrato (1934) del pintor teatral ruso K Somov (1869-1939) y la serie ilustrativa (edición francesa de 1949) de Paul-Emile Becat (1885-1960).

Añadimos que el maquillaje y el peinado son unos elementos estéticos equitativos del espectáculo. Así, el riguroso y rebuscado estilo de los pequeños moños altos define la caracterización de la marquesa y de madame de Tourvel; el peinado de Cécile y de las demás figuras femeninas supone cierta coquetería y vivacidad. La caracterización de los personajes masculinos consiste en unos diseños naturales, el discreto maquillaje solamente destaca los rasgos faciales.

Un papel importante en la composición teatral pertenece al diseño de la iluminación que trabaja con el escenario entero y en el sentido técnico depende de la disposición del espectador, frontal o a la italiana. En el sentido artístico, la trama de luz sigue la lógica general del desarrollo

51 George Barbier (1882-1934), pintor e ilustrador francés, creador de una detallada interpretación gráfica de *Las amistades peligrosas* (edición francesa de 1934).

52 Alastair, el nombre artístico del pintor alemán Hans-Henning von Voigt (1887-1969). Las ilustraciones de Alastair (edición parisina de 1929) se concentran en el personaje y sus vivencias, los detalles secundarios como los interiores o paisajes se evitan. Alastair creó su propio lenguaje de la narración visual que consiste en los catorce dibujos basados en la correlación del blanco, rojo y negro. El vestido negro es el símbolo del pecado, el blanco es de la inocencia; el color negro define las figuras de la marquesa y del vizconde, simboliza su esencia libertina negra y les une (Abdullina, 2016).

dramático y en el teatro coreográfico, además, obedece al contenido y la dramaturgia musical, a la interpretación de los actores-bailarines y soporta todos los componentes escenográficos. El diseño de la iluminación creado por A. Čavlek para *Las amistades peligrosas* cumple las siguientes funciones⁵³:

- Genera el ambiente (lugar y tiempo de la acción) y la atmósfera escénica (busca generar sensaciones o emociones). Las ilimitadas variaciones del color principal, el blanco, se dispersan en una enorme cantidad de entonaciones y matices según el desarrollo argumental y transmiten diferentes estadios emocionales de los personajes: igual que la música, la luz “suena” alegremente, tristemente o de duelo.
- Destaca, iguala o esconde objetos del decorado y las figuras de los personajes.
- Participa en la construcción artística del lugar de acción mediante separación de las superficies claras y oscuras.
- Aumenta o disminuye el espacio escénico usando “la iluminación diferenciada” (Kulka, 2014, p.432), generan focos de atención abiertos y cerrados.
- Juega con los contrastes de penumbra y conjuntos de sombra y, de esta manera, crea una variedad de atmósferas dramáticas.
- Asimismo, se persigue la idea de la tradicional iluminación del siglo XVIII: el alumbre de las escenas íntimas intenta imitar la luz del candelabro o de la lámpara de aceite.

El espectáculo comienza y termina en oscuridad, estos importantes momentos están acentuados por la araña de cristal. Entre los frecuentes recursos expresivos destacaríamos las manchas de luz y sombras en el espacio escénico que engendran un aire tanto romántico como peligroso y cauteloso. Otra herramienta: mientras que el escenario está en penumbra o medio oscuro, se destaca solamente el telón de fondo revelando las siluetas en segundo plano. Mediante el movimiento de los sofás y de la iluminación se consigue el efecto del desplazamiento, surgen unos lugares

53 El diseño basado en la luz blanca fue planteado en función de las escenas clave, acorde a la idea de la dirección escénica de V. Turcu y supone alrededor de 60 cambios (T. Premžl, comunicación personal, 13.07.2015. APAVN850141).

nuevos: camino de madame de Tourvel a la casa de campo (el bloque nº3), transformación del salón en la alcoba (el bloque nº5), etc.

Además, el diseñador suele iluminar dos o tres sofás que en un momento dado participan en la acción. Detrás del transparente telón de fondo se crea un espacio para los diversos *promenades* de los personajes, se juega con las siluetas de los trajes y de las figuras. De esta manera se diseña la escena de la velada del té, los personajes se encuentran en la parte oscura del escenario, mientras que en la parte iluminada se decide el destino de Cécile de Volanges (nº7).

En el significativo octavo bloque con la música del aria *Erbarme Dich* se crea una romántica atmósfera de la noche de luna mediante una mancha de semi luz en el centro y una ligera iluminación del fondo del escenario, en este momento, el conjunto de cortinas se mueve con el aire y juega con una multitud de matices grises y negros. Al final de la obra cuando la marquesa de Merteuil arranca el telón del fondo, la “castiga” una fuerte fogata de luz. La ilusión de la acción simultánea, en general, se consigue mediante variada iluminación y uso del telón de fondo, juego de los cuatro sofás y de los numerosos matices e inesperadas transformaciones de luz blanca en función de las situaciones dramáticas.

Resumimos con que la dramaturgia escénica de la obra se basa en la alternación de las escenas contrastantes, en la confrontación de la acción simultánea, en los bloques grandes construidas en la forma de *Pas d'action* que se turnan con los íntimos dúos de los protagonistas.

La acción coreográfica se monta según los importantes principios constructivos *tutti-soli* de la dramaturgia musical, se basa en la textura de los conjuntos instrumentales y se apoya en la interna lógica emocional. La principal idea de Valentina Turcu, “el amor por encima del todo”, se realiza mediante la línea Valmont-Tourvel que atraviesa la pieza (los bloques nº1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11).

La principal intriga del drama se despliega entre los personajes principales. Las características de “los monstruos” y de “las víctimas” se reflejan en la conducta plástica y coreográfica, son los transcendentales recursos de los creadores. La música se entrelaza profundamente con el material dramático, en primer lugar, se busca la posibilidad de profundizar el con-

tenido psicológico mediante el sonido y la forma emocional. Los caracteres se nutren en la dramaturgia y la dirección escénica, el texto coreográfico y la música coexisten en contrapunto. La predominancia del modo menor en el esquema musical, basado en sus puntos principales en el eje tonal del *re menor-sol menor-sib menor*, las tonalidades de *bemoles* otorgan un especial relleno emocional y psicológico a la esfera figurativa de la obra. Las formas del *concerto grosso* y del *basso ostinato* permiten crear unos desarrollados y rebuscados *Pas d'action* que, a su vez, incluyen las formas coreográficas más pequeñas.

Los autores de *Las amistades peligrosas* buscan la posibilidad de crear una particular forma de síntesis artística fundamentada en el texto original de Ch. de Laclos y sus numerosas retransmisiones y el resultado es una narración coreográfica que abarca una enorme cantidad de sentidos, alusiones y metáforas.

Este particular fenómeno basado en la armonía de todos los componentes teatrales que se juntan interpretando y explicando la idea principal, crecen uno del otro, se entremezclan y sugestionan numerosos detalles a lo largo del desarrollo, podríamos denominar la *síntesis neobarroca*. El contexto visual también se ajusta a la idea *neobarroca minimalista* y sigue siendo un detalle importante en el tema de la seducción peligrosa.

3.2.9 La puesta en escena en las reflexiones del equipo creativo

El supremo acorde del extraordinario organismo escénico llamado espectáculo, consiste en el reparto, en el aspecto físico y en la interpretación dramática y dancística del conjunto actoral, “sin su profunda y plena maestría al espectador no le llegarían ni la idea de la pieza, ni su tema, ni su contenido figurativo vivo” (Stanislavski, 1957, Vol.6, p.317).

Dirigidos por la idea inicial de nuestro estudio que suponía la indagación de las prácticas artísticas de los participantes, retomamos la investigación después de los estrenos en Dubrovnik y Ljubljana en las últimas fechas de agosto y seguimos hasta la mitad de octubre y, más adelante, en diciembre-enero, al terminar las funciones de *Las amistades peligrosas* en el escenario de Maribor.

Como hemos señalado anteriormente, el cuestionario para el elenco se creó en función de cada etapa: si las primeras secciones incluían preguntas

acerca de la idea, el argumento, la selección de la música, el estilo, la dirección escénica, etc., los posteriores estudios se desarrollaron con el fin de revelar los hechos relacionados con la evolución del espectáculo. Fue interesante comparar los tres estrenos, las particularidades de los escenarios en Dubrovnik, Ljubljana y Maribor y de qué manera estos influyeron en la calidad de la función, qué clase de dificultades surgieron durante la gira artística o en el momento de actuación en el escenario casero.

También hablamos acerca de los personajes, perfeccionamiento de los papeles, fuentes de inspiración y estímulos creativos, momentos favoritos del espectáculo y la colaboración creativa tanto entre los miembros del elenco como con los coreógrafos y otros participantes de la producción, con el público, prensa, etc.

Al terminar la investigación sacamos ciertas conclusiones acerca de la labor personal de nuestros artistas y su colaboración con los coreógrafos y *partenaires*. Las reflexiones acerca del montaje en general, la valoración del trabajo propio y del esfuerzo colectivo, las contribuciones personales al espectáculo, ideas acerca de la interpretación, maneras de ensayar un rol, las etapas del crecimiento artístico, todos estos datos permitieron ampliar nuestros conocimientos acerca de los procesos artísticos teatrales.

En general, los miembros del elenco estaban encantados con el proyecto y disfrutaron mucho de su colaboración con los coreógrafos y colegas, sin embargo, no todo el mundo aceptó el estilo del lenguaje coreográfico, tampoco la interpretación de ciertos detalles, como veremos más adelante.

3.2.9.1 Apreciación profesional del trabajo propio, evolución de los papeles, colaboración con los coreógrafos y colegas

Para la intérprete del papel de la marquesa de Merteuil J. Lečić el proceso de los ensayos fue dificultoso, complicado y arduo:

Teníamos que trabajar las energías pesadas y estas energías estaban encima de manera permanente, tanto en la historia como entre los miembros del grupo. Al final, después de toda esta lucha y gran esfuerzo del excelente equipo artístico conseguimos un buen resultado. (J. Lečić, comunicación personal, 30.08.2014. APAVN850058)

Después del “estreno casero” el día 04.07.2014, los intérpretes de los papeles principales Jelena Lečić, Catarina de Meneses y Antón Bogov se quedaron en la ciudad cuatro días más para integrar todos los detalles, recoger e intelectualizar la acción, sentirla. Según rememoran estos solistas, fueron unos cuatro días muy especiales. Se enteraron de muchas cosas nuevas, pasaron el trabajo técnico a la obra y al escenario, enlazaron los caracteres de sus personajes y llegaron a sentir las relaciones entre ellos (APM 2014/2015).

Mediante los autoinformes de nuestros bailarines que representan diferentes escuelas artísticas europeas (un hecho muy interesante para nuestra investigación), podemos observar diferentes maneras de trabajo personal y de la colaboración creativa, averiguar las etapas y los procedimientos significantes en cada caso. Así, Jelena Lečić señala que conoce muy bien la historia de *Las amistades peligrosas* y las adaptaciones cinematográficas de la novela, entre las que sobre todo valora la clásica película de S. Frears. El estudio y la comparación de estos materiales fueron esenciales en el proceso de su trabajo sobre el papel de la marquesa de Merteuil. Durante la puesta en escena la bailarina sentía una fuerte necesidad de comunicación con los colegas del gremio, sus consejos y sugerencias le suscitaron muchos detalles de interpretación.

Para comprender tu propio papel hace falta saber qué y cómo hacen los demás actores que te rodean. Tenía un objetivo claro de encontrar mi personal modo de interpretación de este papel y llegar a entender más profundamente el carácter. Madame de Merteuil no es solamente mala en sus manipulaciones, la rodean demasiadas circunstancias. Fue muy importante comprender porqué llega a esta situación, en qué consiste su fuerza, qué se encuentra detrás de su conducta. Intentaba asumir todos estos aspectos, este fue mi trabajo sobre el papel, un gran proceso de estudio del carácter y cómo mostrarlo. Intentaba unir varias líneas, no es fácil, hay que trabajar duro. Verifico mis sensaciones y el grado de emoción escénica a través de la recepción del espectador, si le gusta mi actuación, me siento muy bien. Me encanta presentar en el escenario, disfruto de cada función, con cada espectáculo llegan numerosos detalles, lo mejor todavía está por delante. (J. Lečić, comunicación personal, 30.08.2014. APAVN850058)

En el proceso de preparación del papel de Gercourt S. Moga destaca tres etapas: la primera se trata de la geografía escénica, la segunda significa abarcar y

entender la historia completa, la trama, lo que está ocurriendo y, la tercera, es la biografía del personaje. El artista afirma que es imposible representar cosas que uno no siente o no tiene dentro, tampoco tiene sentido copiar de otra persona, el coreógrafo siempre espera del bailarín unas ideas personales. Durante la puesta en escena Sergio Moga recibió muchos consejos relacionados con el carácter del conde por parte de los coreógrafos, lo más difícil fue definir las líneas de conducta escénica con tres diferentes personajes femeninos. A pesar de ser un papel muy breve, el artista aprecia esta experiencia como muy positiva: para él, el trabajo sigue, sobre todo, en el sentido dancístico y plástico (Comunicación personal, 20.01.2015. APAVN850082).

Para Tijuana Križman-Hudernik, la intérprete del papel de Cécile de Volanges, “fue tremendamente excitante participar en esta puesta en escena” (Comunicación personal, 02.12.2014. APAVN850074). En primer lugar, la artista destaca la colaboración con el maravilloso equipo, la fresca idea del ballet neobarroco, selección de la música y la posibilidad de trabajo con los grandes coreógrafos.

Me encanta trabajar con Leo, me alegran sus secuencias dancísticas y su modo de motivarnos. La coreografía no es fácil, pero nos da la libertad, nos empuja a la búsqueda de los detalles personales, nos ayuda a descubrir el carácter del personaje, su estilo de trabajo es muy diferente, tiene un modo propio muy contemporáneo de interpretar el viejo estilo. Sin embargo, esperaba un papel más desarrollado en todos los sentidos, faltaron relaciones con el personaje de Valmont, y, aunque todo se acabó muy pronto, intenté dar todo lo mejor de mí. (Comunicación personal, 02.12.2014. APAVN850074)

La mayoría de los participantes afirman que en el proceso de la puesta en escena aprendieron muchas cosas nuevas tanto sobre la técnica interpretativa como dancística, el trabajo en pareja fue apreciado como “asombroso”, en los ensayos reinaba “la comprensión mutua absoluta, es increíble como los *partenaires* pueden ayudar” (Sytze Jan Luske, comunicación personal, 08.10.2014. APAVN850061).

Se reconoce que cada uno de los coreógrafos del tándem trajo su aportación personal a la obra, aunque el proceso de la colaboración no siempre fue muy fácil: “al fin y a cabo, cada persona ve de manera diferente”,

“se notaba el desborde de las ambiciones, detrás de los bastidores estaban floreciendo las relaciones peligrosas de verdad” (G. Žmavc, comunicación personal, 10.10.2014. APAVN850063).

En varias ocasiones se señalaron las destacadas aptitudes de V. Turcu como directora escénica y uno de sus evidentes talentos que consiste en ocultar las imperfecciones de los bailarines. Sin embargo, su lenguaje dancístico fue valorado como bastante limitado: la explicación de este hecho se encuentra, tal vez, en las circunstancias del trabajo con el mismo elenco, con los mismos intérpretes y con las fábulas muy semejantes (APM 2014/2015).

Según las variadas experiencias, en las obras tan dramáticas como *Las amistades peligrosas* la historia del personaje proviene de la personalidad del actor: por lo tanto, hace falta pensar en el carácter constantemente y proyectar su representación; es necesario preocuparse del propio aspecto en el papel y saber colocarse para dejar salir a las emociones necesarias.

El proceso de preparación de un rol empieza con los pasos, el movimiento y los detalles de la interpretación, el texto. Esta primera etapa es muy mecánica. La siguiente fase es la musicalidad y la tercera es el trabajo sobre el personaje, cualquier tipo de papel lleva su tiempo. Las ideas de la interpretación llegan mientras estamos trabajando en el estudio, es importante saber, qué tienes que hacer exactamente. El propio *staging* contiene un sinfín de cosas, todo se sintetiza poco a poco, nos adaptamos al volumen del material entero. (Sytze Jan Luske, comunicación personal, 08.10.2014. APAVN850061)

A pesar de la difícil etapa inicial que significa “un choque para el cuerpo del joven bailarín inexperto” la participación en el proyecto para Filip Jurič fue extraordinaria y muy gratificante:

Para conseguir una satisfactoria ejecución en el dúo, hay que hablar, probar; lo más importante aquí son las relaciones: si son buenas y colegiales, la interpretación tiene otro aspecto, es muy importante para el público también. En el estudio estamos construyendo el espectáculo, el primer ensayo en el escenario es un verdadero desastre, se revela el 90% de lo que está hecho incorrecto. Crecemos con cada representación, cada vez está mejor técnicamente, musicalmente, en el sentido de la interpretación dramática, la sensación de estar con otros en el escenario cada vez es distinta, sobre

todo, musicalmente. El contacto con el público depende de la obra. El proceso de escenificación empieza en el coreógrafo, luego llega la escenografía, los bailarines son la última parte del diseño completo. Este proceso nunca acaba y el resultado pertenece tanto a cada uno como al equipo completo. (F. Jurič, comunicación personal, 20.09.2014. APAVN850057)

Como vemos, las reflexiones de los actores tienen mucho que ver con el tiempo en la profesión y el grado del interés profesional por el trabajo concreto. Cabe señalar que no todos los participantes han podido apreciar plenamente su participación en la puesta en escena y valorar su contribución al proceso colectivo. En ocasiones hemos notado ciertas dificultades en expresar verbalmente las experiencias personales, el hecho relacionado, tal vez, con los escasos años en la profesión o con algún tipo del desacuerdo personal con su tarea o con la estética de la pieza. De todas maneras, a través de los autoinformes disponibles podemos revelar un esquema de proceder las tareas artísticas bastante común que en el caso del bailarín-actor se descubre en el proceso de creación de una obra nueva de manera plena.

La conocida afirmación de M. Csikszentmihalyi “para que un proceso creativo comience, debe existir una mente preparada previamente” (2014, p.108) en el caso del bailarín-actor se amplía notablemente. La mente preparada para asumir un rol en conjunto con la técnica, el aspecto físico y estético del cuerpo, la belleza exterior, la expresividad de la cara y las dotes artísticas como la musicalidad, la plástica, la manera personal de situar el texto coreográfico en el espacio musical, la relación del tipo actoral con el tipo del personaje permiten al intérprete crear unos significantes y memorables caracteres escénicos.

La etapa de preparación, que también podemos identificar como la etapa de “los borradores o esbozos” es personal y consiste en el aprendizaje de los pasos, “geografía” coreográfica, correlación del movimiento con la música y superación de las dificultades técnicas. A continuación, le sigue o transcurre al mismo momento el trabajo con el *partenaire* que se caracteriza por las mismas tareas técnicas y físicas. El *partenaire* habitual o poco conocido, experto o no, relaciones personales satisfactorias con esta persona, intereses comunes, todos estos detalles influyen mucho a la labor y al resultado artístico.

La llegada de la etapa de incubación se identifica con el inicio del trabajo artístico, la intelección del papel/personaje en el contexto de la obra. La colaboración con los colegas que interpretan el resto de los papeles centrales o secundarios incluye la geografía coreográfica íntegra, las relaciones intrínsecas y extrínsecas entre los personajes, la construcción de la imagen escénica tanto personal como colectiva, la trayectoria dramática del propio personaje y numerosas líneas de acción entre los protagonistas, etc.

Hay que decir que cada etapa creativa se caracteriza por unos momentos importantes definidos en los estudios acerca del proceso creativo artístico como los ajustes psicológicos (Nayko, 2003). En el ámbito del teatro coreográfico los ajustes psicológicos varían en cada caso concreto y dependen de la personalidad del bailarín-actor, de la necesidad y la circunstancia del momento dado: en primer lugar, nos referimos a los ajustes creativos que llegan a través de la lectura, audición de la música, estudio de los materiales procedentes de las obras teatrales o cinematográficas y análisis del trabajo artístico de los intérpretes destacados.

La etapa de verificación es recurrente: por ejemplo, el artista puede verificar diferentes aspectos de su interpretación mediante recepción de los colegas durante ensayos. También, en el proceso del trabajo con el coreógrafo, que le encarga cierta tarea y le ayuda a revelar los mejores aspectos artísticos y personales, se verifican y se confirman las posibilidades interpretativas.

Según numerosas revelaciones, en la práctica teatral la verificación del trabajo colectivo delante del espectador realmente coincide con el momento de inspiración o iluminación, el supremo para los participantes. Normalmente, los bailarines son muy sensibles a la reacción de la audiencia y distinguen diferentes tipos de silencio, de ruidos y de aplausos, tanto durante la función como al final de la obra, también se aprecia la crítica constructiva y el reconocimiento público. La mayoría de nuestros informantes describen el fenómeno del *feedback* como imprescindible, les “da una adrenalina creativa muy positiva”, contribuye al coraje escénico y sube el nivel de la autoestima.

Cabe añadir que el proceso de preparación del papel empieza a partir de los primeros ensayos y no termina mientras el espectáculo se mantenga en el repertorio y el bailarín siga en el elenco. De esta manera, el trabajo per-

sonal y su verificación inmediata en el proceso de los ensayos o representaciones es una de las características particulares del proceso artístico teatral.

3.2.9.2 La apreciación de la obra y del estilo

La variedad de las sensaciones personales relacionadas con el estilo del espectáculo, lenguaje coreográfico y del momento histórico en el que se ambienta la obra fue uno de los descubrimientos más asombrosos de la investigación. En varias ocasiones el estilo fue apreciado como “lírico, muy expresivo, el espectador adora estas cosas”, en otras como “un ballet moderno, muy neobarroco”. También, “el vestuario, el movimiento no es neoclásico, se notan las contemporáneas influencias de M. Béjart y W. Forsythe” (DPE, s.f., 2014/2015). Según algunos comentarios, “es muy difícil definir el estilo de L. Mujić como particular, sin embargo, su manera de expresión corporal es muy personal, suele seleccionar cada paso y cada gesto escrupulosamente”. En general, el estilo de la pieza se percibe como “interesante, es una combinación de danza clásica y neoclásica”; se presentan “originales secuencias de la técnica grande y pequeña” (G. Žmavc, comunicación personal, 10.10.2014. APAVN850063).

Lo más atractivo, sin embargo, son los papeles: “es un ballet dramático, la interpretación trajo mucha satisfacción”, “fue un verdadero placer trabajar con L. Mujić” (APM 2014/2015).

Para los prominentes solistas de la compañía la definición y explicación del estilo es evidente: “En este ballet todo es neobarroco: la época en la que está ambientada la acción, pasos, música, trajes, situación, movimientos, ambiente, todo” (T. Baronik, comunicación personal, 21.12.2014. APAVN850076).

“Absolutamente todo cabe al esquema neobarroco. Para mí es la escenografía, la coreografía, el movimiento, plástica, definitivamente es un punto neobarroco” (J. Lečić, comunicación personal, 30.08.2014. APAVN850058).

En muchos casos la percepción de la época llega a través de la música “que te lleva a cualquier lugar histórico; es una mezcla barroca, desde el barroco clásico al barroco nuevo. Probablemente, esta idea tiene un toque comercial, pero el material es muy conveniente para el movimiento” (Sytye Jan Luske, comunicación personal, 08.10.2014. APAVN850061).

La historia está ubicada en la época barroca; en el texto coreográfico se usaron los elementos de la danza barroca en la interpretación moderna; este estilo se nota en varias escenas, también, en el decorado. Sin embargo, los trajes no salieron bien y la música no se percibe como barroca. (E. Koshkina, comunicación personal, 08.10.2014. APAVN850061)

Los intérpretes aprecian mucho la maestría personal de V. Turcu en crear historias y su capacidad de encontrarlas en las más breves piezas coreográficas además de su muy buena selección musical. Las carencias de su lenguaje, según algunas observaciones, consisten en la repetición de las combinaciones dancísticas “prestadas” de las anteriores puestas en escena de manera exagerada. Entre los lados muy positivos se señalan la fidelidad al estilo propio, y la enorme capacidad de buscar los mejores lados del bailarín, la sensación de “comodidad en su coreografía” (DPE 2014/2015).

La base léxica del ballet está percibida por los participantes de la obra como “la danza clásica con los elementos de la danza moderna”, sobre todo, en la parte superior del cuerpo. Se juega mucho con el balance del cuerpo, las posiciones neoclásicas de los brazos, las piernas son “más clásicas”, muchas cosas provienen de la plástica natural del cuerpo. Según aseguran los informantes, la pieza está montada “sobre la música”, se aprovecha cada acento y cada silencio, en cada momento se nota el intento de rellenar y de interpretarla. “L. Mujić escucha la música de otra manera: él tiende a buscar el subtexto, aprovecha cosas que a menudo pasan desapercibidas mientras que V. Turcu usa los grandes acentos” (E. Koshkina, comunicación personal, 08.10.2014. APAVN850061).

Según una observación recurrente, Valentina monta la coreografía con la música y Leo monta la coreografía y luego aplica la música:

Para él es importante su idea motriz y las enlaces con la música luego. Valentina reacciona a la música antes de componer el texto: la historia se establece con el material musical, es muy importante para ella. Leo montó la coreografía y luego la adopto a la música, sin embargo, hay una sensación de musicalidad absoluta, como si bailaras dentro de la música. (S. Luske, comunicación personal, 12.10.2014. APAVN850062)

El enfoque coreográfico de V. Turcu se percibe como romántico y sensitivo, en ocasiones se define también como “una perspectiva muy femenina, en

consecuencia, su ballet no es “muy peligroso”. Leo, al contrario, ofrece un enfoque muy físico, las “emociones desbordan, es muy flexible, muy dancístico” (G. Žmavc, comunicación personal, 10.10.2014. APAVN850063).

Aunque la mayoría de los participantes expresaron afecto por la pieza y una gran satisfacción por su participación en el proyecto, en esta ronda de entrevistas continuamos con la sensación de que en el sentido coreográfico en *Las amistades peligrosas* “no había nada nuevo”: el material, en general, proviene de los anteriores trabajos de la coreógrafa como *Romeo y Julieta* y *Carmen*. “Técnicamente tampoco había novedades, en ocasiones, se presentaba la sensación de la incomodidad del movimiento” (E. Koshkina, comunicación personal, 08.10.2014. APAVN850061). También, encontramos una mención en desacuerdo absoluto con la estética y el estilo de la obra:

Esta historia no tiene nada que ver con el ballet, no funciona con este tipo de expresión coreográfica. Estas fuertes emociones no se traducen al *arabesque*; la música, el estilo del vestuario, la estética en general, no funcionan con la obra de Laclos, aquí podría ser más adecuado el estilo de *Dance Theater*, drama, suspense. (G. Žmavc, comunicación personal, 10.10.2014, APAVN850063)

Añadimos que en varias ocasiones el vestuario fue criticado por ser “incómodo para las bailarinas en el sentido de las telas”, los colores de los trajes “tampoco parecían adecuados” (APM 2014/2015).

Acorde a los recuerdos de los participantes, una parte de la coreografía para el cuerpo de baile fue terminada en una semana. Durante los primeros ensayos el contenido no se entendía: el texto se montaba y se aprendía por fragmentos y trozos sueltos, no sabían cómo funcionaría todo hasta el comienzo de los ensayos escénicos. Al comenzar el montaje, el material del primer bloque se abrevió notablemente, sin embargo, seguían con dudas de que el espectador pudiera entender lo que estaba pasando en el escenario. “Tres diferentes situaciones a la vez durante dos minutos son muy complicadas para la percepción, tampoco convence el dúo de nueve minutos”. De todas formas, en el proceso de los ensayos escénicos mucho material se eliminó y en el día del estreno el contenido “estaba claro” (APM 2014/2015).

Según observaciones del equipo creativo, la sensación de incomodidad personal relacionada con los problemas de comprensión por parte del público debido al tiempo muy corto de la obra, surge en las tempranas etapas del trabajo y continua durante todas las representaciones. “Demasiadas líneas yuxtapuestas a la vez” presentan otra incomodidad para los intérpretes; “el género más adecuado para este tipo de historia podría ser el ballet televisivo”, según opinan (E. Koshkina, comunicación personal, 08.10.2014. APAVN850061). De todas formas, “la comprensión por parte del público en el teatro coreográfico, al fin y al cabo, no es muy importante: para el placer visual, contar con una hermosa música y bello movimiento es suficiente” (S. Luske, comunicación personal, APAVN850062. 12.10.2014).

3.2.9.3 *Los mejores espectáculos*

Después del estreno en Dubrovnik, en una de sus entrevistas a los medios V. Turcu destaca un enorme éxito y una explosión de entusiasmo por parte del público: “Fue como un vulcano. Antón ha bailado el papel de su vida. No me puedo creer lo que está ocurriendo. Estoy encantada y muy feliz” (V. Turcu, 28.08.2014).

Unos meses después del evento la coreógrafa revela que

Con el estreno en Dubrovnik teníamos grandes expectativas, estaban presentes medios de comunicación, periodistas; hacía un calor sofocante, los chicos tenían que actuar a medianoche en un escenario muy pequeño, es un estrés enorme para ellos. Pero al pasar por todo esto crearon papeles. El espectáculo en el momento del estreno tiene mucho estrés, muchas ambiciones y el perfeccionismo pueden matar el arte. Me gusta mucho mi *Romeo*, mi *Carmen*, pero *Las amistades peligrosas* no tanto. Probablemente, he elegido un tema demasiado complicado: todas las energías peligrosas estaban en el aire, entre los bailarines, entre todos los participantes de la producción. La obra tuvo un gran y explicable éxito en Ljubljana, los ljubljaneses son muy buenos para esta clase de tensión. (V. Turcu, comunicación personal, 17.12.14, APAVN850075)

Según opinaron los participantes del equipo creativo y de producción, las representaciones en Dubrovnik fueron óptimas: por la cercanía del esce-

nario al espectador y con la posibilidad de ver las caras surgieron unas sensaciones “más íntimas, inusuales”. Los intérpretes describieron la situación como “muy intuita”, la especial atmósfera barroca de la increíble ciudad contribuyó mucho al enorme éxito de la obra. En cada momento los actores sentían “un público cálido y un bello ambiente alrededor del escenario improvisado”, calificaron el espectáculo como “maravilloso” que vino al escenario “bien preparado” (DPE 2014/2015).

Las buenas impresiones en Dubrovnik están relacionadas con una preparación personal satisfactoria, con la claridad de tareas, “solamente nos quedaba disfrutar de los papeles y estar en el escenario” (J. Lečić, comunicación personal, 25.05.2015. APAVN850124).

“Los mejores espectáculos” en Dubrovnik además se deben al relajado estado de ánimo y el disfrute de esta magnífica ciudad, de una buena atmósfera en el colectivo y la correcta cantidad de ensayos. Al contrario, las funciones en Ljubljana se recuerdan como muy estresantes, un episodio desagradable relacionado con una fuerte lluvia y las temperaturas bajas. Al iniciar los ensayos en Maribor en el equipo se empezó a notar cierta discordia, “estas cosas influyen de manera negativa y siembran el estrés” (E. Koshkina, comunicación personal, 17.05.2015. APAVN850119).

Acorde a otras revelaciones, los mejores espectáculos se produjeron en Maribor: el espectáculo se mejoró y evolucionó notablemente desde el estreno en Dubrovnik. A pesar de que las funciones en Dubrovnik eran más románticas, la sensación de incomodidad por la cercanía del público era significativa; en Ljubljana el espectador estaba más lejos, esta situación es más cómoda y habitual para la mayoría de los bailarines.

Para unos informantes el estreno en Dubrovnik “fue bastante estresante, en Maribor ya estábamos metidos en los papeles, nos sentíamos más tranquilos y relajados” (T. Baronik, comunicación personal, 21.12.2014. APAVN850076). “Es muy difícil definir la mejor función. En Dubrovnik estábamos muy relajados, todo fue diferente, muy especial, el lugar tiene mucho significado” (S. Moga, comunicación personal, 20.01.2015, APAVN850082).

En total hicimos tres estrenos diferentes. ¿Era el mismo espectáculo? No en todo. En Dubrovnik se presentó un trabajo de equipo, luego pasamos

por los tiempos difíciles. Las condiciones de Dubrovnik son muy complicadas: un fuerte viento, el incómodo suelo del escenario improvisado, dos semanas después de vacaciones, unas condiciones muy duras. En Ljubljana tenía lesionada una pierna, nos acompañaron mal tiempo, viento, lluvia y el frío. Antes del estreno en Maribor disponíamos del tiempo suficiente para prepararnos. Cuanto más actúas, puedes mejorar la interpretación y sentir el papel, puedes estar relajado. (C. de Meneses, comunicación personal, 10.05.2015. APAVN 850105)

El último espectáculo de este ciclo que se presentó en el escenario casero de Maribor (13.12.2014) fue, según reconoce V. Turcu, “diferente, absolutamente fenomenal”.

Me preguntan, ¿qué has hecho? ¿qué has cambiado? Podría decir que no he cambiado nada. Simplemente he dejado que la naturaleza y los talentos de los bailarines fluyan en libertad, uno de los mayores secretos aprendidos de mi maestro M. Béjart: fuera el sistema y la responsabilidad, existe solamente la personalidad del actor. He dejado de estar por encima de ellos y todo ocurrió de manera espontánea. Fue increíble: Antón nunca está contento y después de esta función besó tres veces a Jelena, estaban muy felices. Todo el mundo bailó como monstruos, artísticamente perfecto. Este espectáculo tenía mucha calidad, no lo puedo comparar con todas las producciones anteriores. (V. Turcu, comunicación personal, 17.12.2014. APAVN850075)

Como vemos, la idea de la “mejor función” en la percepción “desde dentro” tiene mucho que ver con la sensación de la comodidad física y emocional. Está claro que el espectáculo madura en el proceso de las representaciones escénicas: evolucionan los papeles, la interpretación dramática, ejecución técnica, se perfecciona la interpretación colectiva, cada vez más se comprenden los caracteres y las relaciones entre los protagonistas, por tanto, la sensación de la satisfacción profesional está relacionada con las funciones de la última ronda.

3.2.10 La evolución de los borradores. Las versiones grabadas

Como hemos visto en los apartados anteriores, el proceso de la estructuración de la obra empieza en la mente de la coreógrafa y, a continuación, se cristaliza en las etapas del trabajo sobre el material preexistente. En cierto

modo, el borrador del plan escénico igual que el concepto musical refleja varias etapas de la escrupulosa selección de los recursos expresivos.

Más adelante, en el proceso de la puesta en escena los bosquejos obtienen la forma definitiva. Este período consta de dos etapas: en el estudio de ballet, donde se compone el texto coreográfico y los caracteres logran su definición plástica y, luego, en el proceso de los ensayos escénicos. Para el tándem, la etapa de ensayos es el momento de verificación de las ideas concebidas previamente. También, es la etapa de la subsiguiente elaboración del material coreográfico, su continua selección, modificación y perfección en colaboración con los bailarines y el resto del equipo.

En este período, mediante largas conversaciones, pruebas y ensayos se concreta el contenido íntegro⁵⁴, la mayoría de los bosquejos analizados en el capítulo anterior cobran sentido solamente en el proceso de los ensayos escénicos: el espacio real, la escenografía, el vestuario, el volumen de la sonoridad musical, iluminación, etc. En el primer montaje se aprecia la clara presentación de todos los componentes y, a partir de allí, empieza a constituirse la dramaturgia íntegra. También, es lógico que el material de la iluminación en este momento se encuentra en plena fase de búsqueda.

La versión de la obra presentada en el festival de Dubrovnik es realmente una versión creada en función de Boškovićeva Poljana. La versión de Ljubljana se ajusta a la básica, tal y como se planteaba inicialmente: el escenario de Križanke tiene muy buenas condiciones técnicas, cercanas a las teatrales. Las variaciones se tratan, en general, de la iluminación, que va detrás de las condiciones naturales de un escenario cubierto de manera parcial y con el público muy lejos; ciertos cambios se deben a la imposibilidad de situar algunos objetos de la escenografía (las almohadas) según el concepto del escenógrafo. Asimismo, la insuficiente profundidad del escenario impidió el uso de algunos efectos de iluminación (la fogata de luz del final, por ejemplo).

La definitiva imagen del espectáculo, sin embargo, se establece durante los ensayos del preestreno y una serie de funciones en Maribor, en el esce-

54 Este proceso está reflejado en las grabaciones de los ensayos (borradores) y en el diario de la puesta en escena.

nario casero de la compañía. A partir de cierto momento desaparecen las habituales correcciones de los coreógrafos, la obra pasa a manos de los actores y comienza su siguiente etapa creativa.

Entre las disponibles vídeo versiones, archivadas para este estudio, se encuentran el primer montaje de la obra (04.07.2014) analizado más arriba, el estreno en Dubrovnik (20.08.2014), el estreno en Maribor (07.11.2014) grabados por los técnicos teatrales y, una particular filmación, muy cercana al género del ballet televisivo, realizada por el equipo de cámaras de la Radio Televisión Eslovena bajo dirección de B. Ložar, J. Vode y el cámara principal M. Kurat en el día del preestreno mariborenses (06.11.2014).

En la grabación del primer montaje observamos la recogida de todos los elementos escénicos “en bruto”; en la cinta de Dubrovnik podemos apreciar tanto el nerviosismo del estreno como el inicio de la búsqueda en los trabajos actorales. La bella versión de Radio Televisión Eslovena grabada mediante ocho cámaras ofrece un inesperado enfoque con abundancia de primeros planes y una detallada captura de la expresiva interpretación del elenco, todo muy de cerca. Evidentemente, en este caso se pierde la integridad visual del espectáculo, sobre todo el rico juego de los elementos escenográficos que no se percibe de esta manera, también, se quedan desapercibidas las simultáneas líneas de la acción dramática, etc. A lo mejor, solamente la grabación del estreno en Maribor, realizado por una cámara habitual, ofrece una impresión completa sobre el ballet con todos sus detalles y matices.

En conclusión, destacaríamos los componentes estables e inestables del espectáculo:

- El concepto musical, la escenografía, el vestuario, los componentes de la caracterización y del maquillaje, son estables.
- Componentes de la escenografía y utilería (cortinas y almohadas) varían en función de las condiciones técnicas de cada escenario, lo mismo ocurre con la iluminación: la idea inicial se mantiene, pero se ve obligada a modificarse en función de las circunstancias naturales de cada teatro o lugar.
- La coreografía y la dirección escénica son estables con tendencia a ciertas modificaciones en función del escenario o, en ocasiones, del intérprete.

3.3 La recepción del espectáculo

Como explica P. Pavis, el concepto de la recepción abarca “la actitud y actividad del espectador ante el espectáculo y la manera en que utiliza las informaciones provistas por la escena para descifrar el espectáculo” (1990, p.404).

El especialista distingue:

La recepción de una obra (por un público, una época, un grupo dado). Es el estudio histórico de la acogida de una obra por una época y un público, el estudio de la interpretación propia de cada grupo y período.

La recepción o interpretación de la obra por el espectador o el análisis de los procesos mentales, intelectuales y emotivos de la comprensión del espectáculo. (1990, p.404)

A través de los actuales estudios de la psicología del arte que incluyen también el análisis de la recepción y percepción estética⁵⁵, sacamos la idea de los cuatro grupos de componentes que se creen suficientes para recibir la información artística. Son los rasgos de personalidad, el gusto, los hábitos de percepción y numerosos ajustes tanto artísticos como psicológicos (Kurysheva, 2007, p.172).

De esta manera, el primer componente que abarca los rasgos de personalidad incluye las manifestaciones individuales de cada persona, congénitos o adquiridos en el proceso de estudios; temperamento y predilecciones vitales, ideales; los lados sociales y psicológicos de la personalidad (en particular, la correlación de los principios racionales y emocionales). Además, aquí se sitúa el sistema de los conocimientos recibidos, generales o especiales, la experiencia vital, las irrepetibles cualidades personales relacionadas con el pensamiento, etc.

El gusto, “este instrumento fino y un mecanismo psicológico especial” (Kurysheva, 2007, p.174) de la percepción artística, supone un conjunto de propiedades del receptor, abarca las normas estéticas, formadas como re-

55 El vocablo percepción significa la apreciación que a través de nuestros sentidos hacemos de la realidad (Ang, 2002, p.779) Mientras tanto, la recepción es aceptación de lo que envían, dicen o hacen a una persona. El receptor es una persona que recibe el mensaje durante el acto de comunicación (p.894).

sultado de la formación recibida, hábitos y tradiciones. Para la percepción artística es importante también la selectividad del gusto.

Los hábitos de percepción se desarrollan en el proceso de comunicación con el arte, este complejo acto creativo. Aquí importan la imaginación artística, el rico pensamiento asociativo, la visión figurativa, el oído sensible, etc. Los hábitos de percepción artística se desarrollan en un definido entorno artístico o social, en la práctica viva, se fundamentan en un conjunto estilístico, son históricamente móviles y cambiantes a lo largo de la vida de una persona.

Los ajustes artísticos incluyen un sistema de exigencias y esperanzas estéticas que se plantean en relación con una obra escénica o musical, aquí se revelan los criterios de valor, el carácter de las necesidades estéticas y sociales del individuo. De esta manera, el espectador habitual se encuentra liberado de cualquier tipo de ajuste y se dirige solamente por su gusto y en función de la personalidad. Mientras tanto, el crítico está atado a cierto formato y forma, al término del encargo y a la moda existente: en el momento de la apreciación de un hecho artístico, sus propias convicciones, gustos y preferencias personales se encuentran en el último lugar (Kuryshva, 2007, pp.172-177).

T. Kuryshva describe los principales tipos de conducta receptiva como espectador-conservador, espectador-erudito y espectador-creador afirmando que la percepción artística es “un compuesto proceso creativo, tenso y serio trabajo espiritual” (2007, pp.183, 185).

El psicólogo checo I. Kulka destaca las siguientes naturalezas de la recepción estética:

- Intelectual: se trata de un receptor exacto, objetivo, centrado en el lado formal de la obra, no se dirige por los sentimientos y emociones.
- Emocional: este tipo de receptor se rige por los sentimientos, el hincapié subjetivo está en el contenido de la obra.
- Al tipo asociativo le importan las asociaciones, el lado argumental de la obra.
- El tipo empático intenta sentir desde dentro, le importa el lado formal de la obra.

También, el humanista distingue al espectador activo y pasivo, averigua que en la percepción participan todas las funciones psíquicas, las vivencias estéticas se convierten en el punto de partida y el objetivo final del proceso de comunicación (Kulka, 2014, p.504). El modelo ideal de la recepción estética, según I. Kulka, consiste en la percepción de una imagen sensitiva, su intelectualización mental (cognición), vivencia y apreciación (2014, p.488).

A su vez, O. Krivtsun, representa unos grupos de público actual:

- El espectador orientado a la problemática actual que busca la posibilidad de ampliar la experiencia vital y unas extraordinarias impresiones (20-27%).
- El espectador orientado moralmente, su interés está relacionado con la percepción de los modelos de conducta en las situaciones complicadas, modos de resolver el conflicto (14-15%).
- El público hedonista es el grupo más numeroso (40%), atraído por la posibilidad de obtener el placer y relajarse. Este tipo de espectador espera que el acto de recepción de una obra artística no suponga ni dificultad ni esfuerzo.
- El público orientado estéticamente (16%) se caracteriza por un buen conocimiento de los lenguajes y formas artísticas, en este tipo se combinan las necesidades tanto cognitivas como morales y hedonistas, cada obra se aprecia según su valor propio (2015, p.48).

Está claro, sin embargo, que cada caso de recepción y percepción de un hecho artístico como es el espectáculo teatral depende profundamente del contexto que le rodea. Básicamente este contexto se identifica con las tradiciones culturales y teatrales en cada lugar, el grado de importancia de un teatro concreto como un organismo sociocultural, la variada actividad de sus integrantes (artística, ilustrativa, cultural y social), su papel en la conservación y representación del repertorio clásico y moderno, formación y educación del espectador.

A continuación, con el fin de descubrir las principales variables en la recepción del ballet neobarroco *Las amistades peligrosas* procedemos con el análisis de la interpretación estética de la obra observada en el contexto de los tres lugares de estrenos a través de los diversos grupos de espectadores: representantes de la prensa, críticos, público habitual, especialistas en las artes escénicas, profesionales de ballet, músicos, etc.

[illegible]

Ilustración 3.3.1. Slobodna Dalmacija 22.08.2014

3.3.1 *Las amistades peligrosas* en la prensa croata y eslovena

Todos los estrenos y funciones de *Las amistades peligrosas* fueron plenamente representados en la prensa de los dos países en los momentos correspondientes. Los periódicos croatas *Večernji list*, *Slobodna Dalmacija*, la revista *Gloria*, las ediciones eslovenas *Delo*, *Dnevnik*, el diario *Parada plesa*, dedicaron numerosos textos a la particular versión escénica de V. Turcu y L. Mujić. Los críticos especificaron la labor del trío escenográfico I. Kirinčić, A. Hranitelj y A. Čavlek y analizaron la interpretación tanto dramática como dancística del conjunto actoral. Cada reportaje disponía de una rica y colorida galería de imágenes de la obra, sacadas en los momentos de actuación o en los ensayos.

Cabe decir que el conjunto de diversas muestras textuales se separa en varios grupos: los escritos puramente informativos, publicados unos días antes de cada estreno; los textos-mensajes, muy cercanos a los anteriores; las propias reseñas críticas aparecidas inmediatamente después de los estrenos, mientras duraron las funciones, unos días o, incluso unas semanas más tarde. Mencionamos también varias anotaciones de carácter mixto que incluyeron breves entrevistas con los creadores e intérpretes del ballet.

De esta manera, el esloveno *Delo* y la edición croata *Slobodna Dalmacija* anuncian los estrenos en Dubrovnik y Ljubljana. La autora de la primera publicación investiga las particulares circunstancias que inspiraron la nueva obra dancística, recuerda al lector las famosas peripecias del argumento de Ch. de Laclos y revisa las más sonoras adaptaciones dramatúrgicas y cinematográficas de *Las amistades peligrosas* (J. Krečič, 2014, p.19). El segundo artículo anuncia la llegada de la primera obra coreográfica en la historia del famoso festival y define a los creadores como “gloriosos artistas de reputación internacional”. El mismo periódico recoge una breve entrevista con Jelena Lečić que comparte su alegría de estar profundamente inspirada por las próximas actuaciones en “el gran ambiente de Dubrovnik barroco” (S. Seferović, 2014, p.33).

Slobodna Dalmacija presenta un nuevo proyecto y equipo de producción. De manera especial se mencionan los lujosos y pintorescos trajes, la expresiva mímica, la inusual acción y el verificado ritmo que hacen posible



Ilustración 3.3.2. Večernji list 22.08.2014



Ilustración 3.3.3. Dubrovački vjesnik 02.08.2014

la lógica combinación del espacio y actuación; asimismo se destacan los intérpretes tanto de los papeles principales como el resto del conjunto (S. Dražić, 2014, p.31).



Ilustración 3.3.4. Večernji list 22.08.2014

El día 20 de agosto de 2014 *Večernji List* publica una extendida entrevista con Valentina Turcu en la que la coreógrafa presenta su obra y con un gran sentido de humor comparte curiosos detalles de “su matrimonio artístico” con Leo Mujić en el que “nunca se sabe quién es más importante” (B. Pofuk, 2014, pp.32-33).

El nuevo ballet se define como “una maravilla de arte y creatividad”, además, el hincapié de una desarrollada y colorida presentación está en la investigación de las especiales fuentes de inspiración que suscitaron el concepto escénico, la contribución y el mérito personal de cada uno de los participantes (B. Pofuk, 2014, p.29).

El artículo de P. Rak (2014) presenta la primera coproducción coreográfica en la historia de Dubrovačke ljetne igre. La historia de la creación del ballet se alumbra en unos breves párrafos, se mencionan famosas adaptaciones de la obra que influyeron al concepto de V. Turcu y L. Mujić. Además, el crítico descubre una sorprendente inspiración que los creadores encontraron en el drama postmoderno de H. Müller *Cuarteto*. Según las palabras de V. Turcu, recogidas por P. Rak, los dos son muy diferentes de carácter, ella se identifica con el personaje de madame de Tourvel y L. Mujić “es la marquesa de Merteuil”. La coreógrafa reconoce que los dos son “agudos e intransigentes en el momento de realizar sus visiones”. Según el columnista, “la forma clásica de ballet se enriquece con los elementos de la danza moderna y el drama gestual”. El “clásico y atemporal” vestuario de A. Hranitelj destaca el significado de los personajes mientras que “el simple escenario de I. Kirinčić” se combina perfectamente con los naturales

Fascinantne žrtve dvornih spletk

Balet Nevarna razmerja na 60. Ljubljana festivalu

DAMJAN VINTER

Za plesno postalico ob izteku letošnjega Ljubljana festivala – ki se je sinoči zaključil s koncertom Kraljevega orkestra Concertgebouw iz Amsterdama – je prejeli četrtek poskrbel mariborski baletni ansambel. Plesna vizualizacija znamenitega romana Pierra Choderlosa de Laclosa, ki je doletel tudi nekaj filmskih upodobitev, je pred občinstvom v ljubljanskih Križankah zaživel v barvitih odtenih drevoknih tvevanj, nih in razumskih vzgibov. Pogubna stava med Isabelle de Merteuil in Sebastianom de Valmontom, pravzaprav umišljeno sordino: oblastne marke in njenega s slovesom zapeljivca omejenega zavemka (ter nekdanjega ljubimca) je gonilo dogajanja. Ki ga razumemo tudi kot kritiko vsega naveličane aristokracije tik pred začetkom francoske revolucije.

Junaki Nevarnih razmerj so žrtve dvornih spletk, utesnjeni pogube so po moči in po čutnih užitkih. Ter seveda ljubini – ali vsaj neskončne ga hrepenenja po njej, in kot takšno so fascinantno zaživel v koreografski zamisli igranega tандema Valentina Turcu in Leo Mujić. Dvojnost tveka obvladljivih strasti in hladne prerakčnosti je našla idealno začetke v dogajalcih: so kreativnosti koreografskega para, ki je živostno, globoko se med neoklasičnim in sodobnim plesnim izrazom, dokazal že trikrat (v mariborskem ansamblu v predstavi *Romeo in Julia* in *Carmen* ter v zagrebškem v *Ani Karenin*). Ponovno so v ospredju prepričljive prvine njuna lastnega sloga, večje iznajdljivosti se prepoznavno pojavljajo. Klasični tehniki gradnji, ki so intuitivno prepleteni z naravnimi



gibom in igralsko dimenzijo, vse to pa balet, osebovka odprtosti in demokracije, demonstracije tehnične podkovanosti in vzdržljivosti ter mu daje sodobno svežino. V dinamičnih duetih in tereh je večino prostor za sensualno interakcijo, demonstracijo solističnih prvin in tudi akrobacijo.

Glavni izbor – dela G. J. Händla, J. S. Bacha, A. Vivaldija, H. Purcella, T. A. Vitalija in drugih – premišljeno ustvarja atmosfero in stopnjuje dramatičnosti zgodbe. Scena Ivana Križička Titib načrti praznini in “beli hladnosti” (zaves) ne deluje sterilno, poigravanje s štirimi sedežnimi garniturami pa ustvarja dodatno dinamiko in daje osnovo za igranje posameznih koreografskih elementov (sestavljena postelja). Gledalci, sedeči ob straneh v prvih vrstah parterja Križank, so bili občasno že priključeni za dodatno dimenzijo opazovalnega dogajanja (spremljajoči liki za zadnje zobe), pa tudi sicer se je porajal občutek, da dobi predstava na operni prizorišču le večji tuno intimni naboj. Kostumi Alana Hranitelja se sloj sklopi s točnostjo podobno in hkrati barvno dopolnjuje karakterje (marizka in vikont v črni, prestolji v drugih barvnih kombinacijah).

Slabo uro trajajoča predstava je izredno tekoča in dramsko nabita, tako da – tudi zaradi izjemnega nivoja profesionalnosti – težko izpostavljamo posamezne priroze. Pa vendar omenimo pritožbo, v katerem del moškega ansambla na rokah prinese madame de Tourvel v Valmontovo naročje, in lično nadaljevanje v dvoje, strastno zmogajlov duet marizke in vikonta ki ob sluhni križajočega se zavemilca, da bi se vrnili v dom, v katerem se je rodila, in v rdeče-črni perili ter sledeno strastno predajanje vikonta in de Tourvelove ob spoznanju brezizhodnosti.

Jelena Lečić je brez trohice oklejanja posebej lahka in neoklasičnega gošdjo v odlični ljubosunja v pogubo gnano marizko de Merteuil. Prostor in dogajanje je obvladovala z neverjetno lahkoto – bodisi z brezkompromisno samostojno hoto čez oder izstajalo-

(ti koraki) ali s skorajda samovoljno ležernostjo pri izvajanju zahtevnih plesnih in akrobatskih elementov. Njena marizka je bila fatalna, demonična, popolna, vključno z zaključnim alcom pred s stopa strgano ravno. Anton Bogov je kot vikont de Valmont izžareval samozadostno zapeljivost s pridihom zloveske prerakčnosti ob predajanju čutnih užikov kot kompenzacija skrajnega brepenjenja po ljubini. Catarina de Meneses je madame de Tourvel oblikovala kot nedolžno in nedolžno žensko. Kljub poplavi strastnega hrepenenja zmoglo ohraniti dostojanstvo in neomadelevnost kot posledico zvestobe zastavljenim idealom. V vlogi Cecilie de Volange je pohvalno izstopala Tijana Krizman Hudec. Sprva navno zadr-

žana, nato zaradi slepe zažuljenosti zapelana v črni razgrit in kasneje obupno izgubljenca se v spletkarstvu ostro ogrožena ob posledicah svojih dejanj (nosčnosti) je postavila polno vrsto lik tragčne žrtve peklenjskih intrig. Matjaž Marja je karakterno sicer mrti izstopal kot Darcy, nesrečni ljubica mlade Cecilie in občana igranka marizke de Merteuil, a se je ob demonstraciji solističnih kvalitet izkazal kot zasledjen partner. Olesja Hartman pa si je gledalčeve pozornost zlahka izborila kot vroča Emilie.

Nevarna razmerja, nastala s koprodukcijo z Dubrovničkim letnim igranim in Ljubljana Festivalom, so ne dvomno še en adut v letalnem repertoar Baleta SNG Maribor.

Ilustracija 3.3.5. Večer 02.09.2014

bastidores de la iglesia de San Ignacio. Además, el crítico señala una cálida recepción por parte del público: “este año todavía no se oían unas ovaciones tan animadas”.

A su vez, la escritora y crítica ljubljanaense M. Kumerdej (2014) señala la evidencia de unas enormes opciones escénicas que ofrece la obra maestra de Laclos mientras que los autores de la reciente versión coreográfica “se deslizan por la superficie de la historia limitándose con una dramaturgia simple y lineal y evitan la poliestratificada bravura barroca”. Tampoco la convence el uso de la pantomima y selección de la música, aunque la coreografía se percibe como “clásica, dinámica y emocional”. Uno de los más enojosos fallos, según la autora, es la insuficiente diferencia de los caracteres de la virtuosa presidenta de Tourvel y la ingenua Cécile de Volanges al principio del espectáculo, que, sin embargo, “se agudiza a continuación”. “El enfoque coreográfico se centra en los dos personajes femeninos, bastante convincentes, menos afortunado en este sentido es la imagen de Val-

Destruktivne sile ljubezni

Nevarna razmerja Plesna predstava je nastala po romaneskni predlogi Pierra Choderlosa de Laclosa

Alkohollal halet Nevornig raz-

merjo je avtorsko delo koreografov in režiserjev Valentine Turcu in Lea Mujića. V njem sta se oprla na slavni roman Choderlosa de Laclosa in njegove številne adaptacije. Kakšna je ljubezenska zgodba, ki je navdihnila novo plesno predstavo?

Roman *Nisovna razmjerja* je Pierre Choderlos de Laclos (1741-1802) napisal leta 1782. Delo sestavlja korespondenca glavnih protagonistov markize de Merteuil in vikonta de Valmonta. Pripadnika francoske aristokracije se krakčujeta z nartovanjem in invajanjem spletk v krogu svojih znancev. Markiza se želi malčevati nekega drugega ljubimcu in mu želi spriditi zaročenko, lepotico Cécile de Volanges.

Valmontova naloga postane, da brhki gospodinci, ki se vmes zalpa-
ja v učitelja Chevaliera Dancaenja
vzame nedolžnost. Ob tem si vikont
zade za misljo, zapeljati madame de
Tourvel, eno najbolj krepkosti in
etičnih oseb v visoki družbi.



Martina in vikont izvajata načr-
bljivo in brez usmiljenja. Mladici
Češče se prepusti Valmonta, mar-
kita si vmes zapelje Dancaenja
napolnjen pred Valmontovimi čar-
kone tudi madame de Tourvel.

A v tej zapleteni igri prev
spletk in poigravanja z usoda
se stvari vendarle zapletejo. V
monitu uspe zapeljati madame
Tourvel, a se obenem zaljubi van
Markiz, ki je lemla doslej edi
oblasti nad vikontom, to seveda
pogodu in od njega zahteva, naj
ji odreče. Valmont to napravi v
zmeniti sceni, ko na moledovanje
jok madame de Tourvel odgovarja
z znanjem: »Ni v moji moči ...« (11)

Roman se konča s pogubo ob glavnih spletkarjev in nekaterih drugih junakov. Madame de Toulvel se po zavratni ljubezni zlosti in umre, vikont umre v spopadu z Dancenyem, ki ga izroze na dvoboj, ko izve, da mu je zapletl Cécile. Tik pred smrtjo Danceny izrozi vsa markizina pisma. Ko pridejo v javnost, se mora markiz za odgovodati javnemu življenju. Njena smrt je torej simbolna – i gnana je iz javnega občestva.

Navdih za vse

Roman je v svojem času dvignil precej prahu. Mnogi interpreti v njem videli kritični razsvetljevski portret aristokracije, njen sprijenosti na jalovosti. A ta bralci so verjetno predvsem retroaktivno učinek francoske revolucije uperjene prav proti privilegiji razreda na oblasti. V času izida naj bi v romanu v pismih uživali marksistabera krogi na glava, med drugim tudi Mar



Nevarna raz-
merja so im-

Avtorja predstave poskušata p

ek plesnih gibov izlušči različne

denje ljubezenskih odnosov. For

Ljubljana Festival

100

100

nimiva tudi za se-
no občinstvo, s
pa izbrušeni
Laclosovernu
gu, s kateri
pretanjeno ran
psihološke mehan
najbolj intimnih me
vedskih odnosov.
Heiner Müller
romana leta 1981
pisal dramo Ku
V najbolj znani fi

verziji iz leta 1988 sta glavnata zasedla Glenn Close kot de Merteuil in John Malkovich kot Valmont. Scenarij za film je nastal na podlagi gledališke predstave Christopherja Hamptona, ki jo je Stephen Frears, režiser, pa ga je Milos Forman v talistrem času posnel adaptirano v Valmont za Annette Bening in Colinom Firthom. Vlogi, ki pa ni dosegel hollywoodskega konkurenčnega, sodobnejših filmskih pristopov omeniti korejsko različico

2012 režiserja Hur Jin premaknil zgodbo v tri 20. stoletja na Kitajsko.

Plesna razmerja

Pri nas umo lahko predc ma na odra mariborske dali uprizoritev Nesumi. Zdi se pred slovensko koprakodružbo z Opero i Maribor, Dubrovnikim i mi in Ljubljana Festivala plesna različica slavne z. Valentina Turcu in Le sstavlja koreografijo n

glasbeni podlagi: G. Händel, Johann Sebastian Bach, Antonio Vivaldi, Tomaso Albinoni, Giovanni Vivaldi idr.

Osnovni motiv in režiserja prepoznavna kompleksnih ljubavnih komplicacij, kot jih ima. Pri tem ju, bolj kot me, kako družbeni učinki, na razmerja, ki so, vsi. *Nevernurni razmerja*, čino junakov. Po režiserja osredotoči

ing Friedrich
astian Bach,
aso Antonio

sta plesaka
ala v dovolj
njskih per-
vija Lacijs.
retno, zani-
sani v moč
lj intimna
v primeru
adna za ve-
strani sta se
na krutost.

silovnost in zlob-
gonost, ki jima
sproti neben, tank
madame de Tourv
Plečni izraz tope-
sti med dvojnostjo
predstavi posku-
plešnih gibov izhu-
ne odtiske ljubeze
V antagonizmih li-
onov na baletni
čena sta, da je ta
nje nasproti intim-
ma baletnemu izo-
inherentno.

giavni
hosted
huten:
rpe:ti
kukia
avici
ti pae
kukia o
petni
hetea.
o sape
nga ut
u pte

Ilustración 3.3.6. Delo 16.08.2014

mont”. M. Kumerdej destaca el vestuario de A. Hranitelj, la escenografía de I. Kirinčić y una buena condición artística de la compañía mariborensa. En general, la puesta en escena se aprecia como “dinámica y fluida”.

El columnista del *Večer* D. Vinter (2014) aprecia la nueva obra como “un indudable triunfo en el repertorio de ballet del SNG Maribor”. Los héroes de la famosa novela obtienen una fascinante vida en la idea coreográfica del “armonizado tándem de V. Turcu y L. Mujić”. El estilo se define como una combinación del movimiento neoclásico y de la danza contemporánea; “los *portés* clásicos integran el movimiento natural y la dimensión actoral; los dinámicos dúos y tríos disponen del suficiente espacio para la interactuación sensual, demostración de las posibilidades solistas y acrobacia”. Una reseña positiva adquiere la selección musical que “contribuye a la creación de una especial atmósfera escénica y sube el dramatismo”; también, se aprecia el vestuario que “completa el frío blanco del decorado y detalla los caracteres”. En general, desde el punto de vista del crítico el espectáculo es “bastante fluido y dramáticamente cargado”. A continuación, D. Vinter menciona a los intérpretes-protagonistas: demoniaca, fatal y completa marquesa de J. Lečić y el Valmont de A. Bogov que “irradiaba una autosuficiente seducción con un toque de interés calculado”. También, se destaca la interpretación de C. de Meneses, T. Križman-Hudernik y O. Hartmann. Al contrario, el personaje de M. Marin (el caballero Dancený) pareció menos pronunciado, sin embargo, el bailarín “se mostró como un confiable *partenaire* en los numerosos dúos”.

Un detallado análisis del estreno de *Las amistades peligrosas* en Križanke ljubljanske ofrece Tina Šrot (2014). Dirigiéndose por las palabras de L. Mujić que señaló en una de sus entrevistas un impacto de la película de S. Frears (1988) sobre su generación, la autora llega a conclusión que la famosa versión cinematográfica tuvo una gran influencia en el concepto del tándem. La crítica aprecia un buen reparto y presta una atención personalizada a los intérpretes de los papeles principales. Según la autora, A. Bogov fue capaz de transmitir la imagen de su personaje de manera “coherente y lógica” y, aunque la coreografía no le permitió demostrar sus destrezas como solista ha podido demostrar su extraordinario nivel profesional en los refinados dúos. Uno de los personajes más desarrollados en

el sentido coreográfico, es el Danceny de M. Marin que recibió unos “exigentes y exclusivos” elementos de la danza moderna. “Un descubrimiento agradable” fue J. Lečić que creó la figura de “una potente y autosuficiente” marquesa de Merteuil, la columnista destaca su fuerte técnica dancística e interpretación dramática. La “inaccesible, sensible y enamorada” madame de Tourvel en la interpretación de C. de Meneses sorprendió por su airosa ligereza, el carácter de su personaje combina la delicadeza con un enorme poder interno”. Los coreógrafos “se preocuparon por otros papeles también”, en particular, T. Križman-Hudernik mediante del carácter de Cécile de Volanges demostró “un espectro de las intensas emociones”.

Como “un nefasto momento de la dirección” la periodista define “la secuencia del embarazo” de Cécile que no “despertó la deseada misericordia hacia la desgraciada muchacha” en el espectador. Al éxito de la obra contribuye la atmósfera general creada por I. Kirinčić: “una clara escenografía de salón” con cuatro sofás, lujoso candelabro y cortinas transparentes completada por el diseño de la iluminación. Los trajes de A. Hranitelj se entrelazan a “la atmósfera agradable” y, además, establecen un puente entre “el aristocrático siglo XVIII y la actualidad”. La música barroca “sostiene de manera elegante” la narración y apoya la inspiración de los creadores en tejer un expresivo discurso neoclásico con “unos elementos estimulantes que evocan los tiempos de Ch. de Laclos”.

A continuación, critica “una confusa exposición” de la obra, “el tenso interés del espectador se interrumpe por el apresurado desarrollo de la acción”, según aclara. En algunas secuencias se observa que sobra gente en el escenario, ya que obstaculiza la comprensión de las líneas principales; “a través de unos *pas de deux* nos enteramos de las relaciones íntimas de los personajes”. Al final, resume que los coreógrafos han conseguido un ballet “transparente y dinámico”, la tarea de traducir una novela epistolar a la coreografía se considera “sumamente complicada” y más difícil que, por ejemplo, una adaptación dramática.

Según D. Podboj (2014), el tándem de los coreógrafos “entusiasmó al público”. Después de un breve recordatorio acerca de la novela y sus numerosas adaptaciones la autora procede con un detallado análisis de lo visto. Como opina la periodista, la estética del “neoballet” de V. Turcu se reco-

noce desde las primeras secuencias y, a continuación, señala un desarrollo dramático “demasiado lineal y no lo suficientemente claro”. Una apreciación especial recibe la coreografía de los finos y refinados dúos de los protagonistas, el lenguaje dancístico se define como “brillante y variado”.

En vísperas del estreno en Maribor sobre el díptico barroco *Stabat Mater* y *Las amistades peligrosas* salen avisos en varios portales de internet⁵⁶.

La página oficial del SNG Maribor comunica acerca del nuevo proyecto del tándem y “la sensualidad coreográfica” con la que V. Turcu y L. Mujić se entregan buscando vínculos entre el arte y la vida.

La inspiración y la motivación de los creadores originan preguntas eternas: somos prisioneros de la ambición, unos símbolos del estatus, nos adherimos al régimen del divorcio, a la hipocresía, la baja pasión y la insaciabilidad. ¿Podemos realmente amarnos a nosotros mismos? (2014)

Una de las críticas eslovenas más activas, Breda Pretnar (2014), aprecia el perfecto trabajo de los solistas y la coherencia del equipo en cumplir las tareas en la danza clásica y moderna y concluye que el estreno del nuevo ballet ha demostrado una vez más que el colectivo sigue un buen curso bajo la dirección de los pedagogos, del director artístico y del director general del teatro.

Además, entre las funciones mariborenses en noviembre y diciembre, surge el artículo de Nataša Berce (2014) que critica “una falta de postura más profunda” en el caso de las obras del “díptico coreográfico” presentado en el escenario del SNG. Se lamenta del aplastado concepto escénico, la narración lineal y el aspecto inacabado en el caso de *Las amistades peligrosas*. La autora relaciona estos fallos con la insuficiente comprensión del material concentrado y psicológico de los personajes, “las emociones avanzan demasiado rápido en un tiempo muy corto”. De manera positiva se aprecia la escenografía de I. Kirinčić “que deja bastante espacio a la actuación de los intérpretes”, la coreografía “fluida y dinámica” no se desvía de los patrones clásicos. La autora señala un satisfactorio trabajo del equipo en general y aclara que el desarrollo de los caracteres no siempre es

56 Como, por ejemplo, www.sigledal.org (07.11.2014); www.maribor24.si (06.11.2014) indica también las fechas del espectáculo: 7, 9, 10, 11, 13, 14, 15 de noviembre y 13 de diciembre de 2014.

consistente, los protagonistas demuestran comprensión de sus personajes “sólo parcialmente”. Así, el intérprete de Valmont es natural en el sentido dancístico, pero no convence como personaje; la marquesa de J. Lečić tiene alto nivel de seducción y arrogancia, pero en ocasiones tiene un aspecto caricaturesco. Con los personajes de Tourvel y Cécile está pasando la misma historia, a los papeles falta la elaboración y el acabado psicológico.

Como vemos, la creación de la compañía mariborenses obtuvo una amplia y variada crítica. La mayoría de las reseñas fueron publicadas después de los estrenos en Dubrovnik y Ljubljana donde la obra despertó una curiosidad enorme. Sin embargo, en el momento del estreno en Maribor, el interés por parte de la prensa desciende notablemente y los espectáculos ya no se alumbran tan plenamente como antes. Tampoco hemos descubierto ejemplos de comparación de los dos proyectos tan opuestos como *Stabat Mater* y *Las amistades peligrosas*, representados en el escenario del SNG Maribor el día 7 de noviembre de 2014.

Cabe señalar que la mayoría de las reseñas y artículos corresponden a un esquema establecido y comprobado, alumbran los principales parámetros de la puesta en escena, su relación con la obra original, la idea y el estilo coreográfico de la pieza y las particularidades de la composición. Asimismo, aprecian la contribución de los bailarines, el lado interpretativo y técnico de su actuación y el expresivo concepto escenográfico. Es interesante que, a pesar de que el subtítulo *neobarroco* no es muy frecuente en el ballet, no hemos observado ningún intento de analizar o explicarlo, pasó totalmente desapercibido.

Añadimos que algunas de las reseñas constan de varias secciones y destacan por unos llamativos tópicos, el hincapié se hace en la problemática de los festivales, en el contexto que acompaña a cada estreno, en la personalidad y la trayectoria artística de los creadores. Otro hecho que llama la atención es que los comentarios más profundos e interesantes en sentido analítico aparecieron en la prensa después de un tiempo.

3.3.2 La obra bajo la visión del espectador

Continuamos con la indagación de la recepción en diferentes grupos de público habitual, especialistas en las artes escénicas, profesionales de ba-

llet y músicos, observados durante las representaciones de *Las amistades peligrosas* en Dubrovnik, Ljubljana y Maribor.

La primera ronda de observación se desarrolla en Dubrovnik y Ljubljana entre 20.08.2014 y 28.08.2014, el diseño de breves y sencillas entrevistas corresponde al estilo *street talk* en inglés y esloveno. Ligeras variaciones en el proceso de comunicación con el espectador se deben, en general, a las condiciones psicológicas de la situación y a la disponibilidad de las personas a compartir los comentarios acerca de la obra recién contemplada. En nuestro caso la comunicación consistía en una breve presentación de la investigadora y de la idea del estudio a la persona elegida para la entrevista. Asimismo, se aclaraban los detalles tan importantes como la elección del idioma para seguir la conversación y el país de procedencia del espectador. A continuación, pedíamos compartir las impresiones acerca de la obra, comentarios sobre la estética del diseño escénico, el estilo coreográfico y la interpretación de los bailarines. Además, nos interesaba el problema de comprensión del contenido por parte del público⁵⁷.

En el grupo de los espectadores no profesionales en primer lugar podríamos destacar la recepción puramente emocional: la gente aprecia el lado visual del espectáculo a través de la escenografía “es un ballet muy bonito, unos trajes estupendos” y del conjunto de los recursos expresivos en general, la música se percibe como “impresionante”. La pregunta acerca del subtítulo *neobarroco* causa ciertas dificultades: la mayoría de los informantes relacionan este aspecto con la música; para muchos el estilo coreográfico es *neoclásico*.

Algunos espectadores comunican que no es la primera obra del tándem que ven, el estilo y la manera de tratar el material les parece muy agradable; tampoco surgen problemas con la comprensión del contenido: “la historia se reconoce”. Las palabras de apreciación que suenan muy a menudo son: “impresionante”, “espectacular”, “perfecto” y se tratan tanto de la interpretación de los bailarines como del evento en general.

57 Durante los estrenos en Dubrovnik y Ljubljana se podía observar la presencia de muchos amigos y familiares de los coreógrafos y del equipo creativo, élite artística croata y eslovena. El precio de las entradas rondaba entre 30-50 euros; además, en Dubrovnik se echaba de menos la publicidad, carteles y folletos.

Los componentes del espectáculo que causan la mayor impresión se mencionan de dos maneras:

- vestuario, música, escena, coreografía (grupo, orientado a la percepción de la capa exterior),
- bailarines, música y muy imaginativo decorado (grupo, orientado a la percepción sensitiva, con un intento de valorar la interpretación actuarial y dancística y apreciar el lado emocional de lo visto).

Muchas personas revelan que han leído el libro y conocen la película de S. Frears. Los turistas de Londres, por ejemplo, valoran la selección de la música como “muy interesante, fresca”, asimismo, señalan estar acostumbrados a la música en vivo que sube de manera notable el grado emocional de percepción del espectáculo. Algunos espectadores han notado que el final del ballet es diferente en comparación con el final de la obra original y señalan “la falta del dramatismo” a la protagonista en la última escena.

Al cambiar el escenario por uno más grande notamos ciertos cambios en la apreciación de algunos detalles. Es interesante que el público ljubljense está más orientado a la recepción de la historia, del drama y de la interpretación y, en primer lugar, aprecia la coreografía continuando con los aspectos de la escenografía, los trajes y la iluminación. “Todos los bailarines son geniales, sobre todo Antón Bogov, Bogov es Bogov⁵⁸”. “El espectáculo es maravilloso y absolutamente fenomenal, la coreografía y los trajes de Alan Hranitelj son perfectos”.

Según nuestra observación, las diferencias de la recepción en este caso también están causadas por unos hechos muy interesantes. Si en Dubrovnik hemos visto todo tipo de público, una cantidad significativa de turistas de todo el mundo, en Ljubljana, en general se presenta el espectador habitante de esta ciudad: los aficionados del teatro, del ballet, los admiradores del arte de V. Turcu, L. Mujić y A. Hranitelj, el público que conoce a los prominentes actores de Maribor y suele asistir a los eventos escénicos muy a menudo.

58 El apellido de Antón Bogov, el intérprete del papel de Valmont, en las lenguas eslavas significa “de Dios”.

Seguimos con las funciones de *Las amistades peligrosas* en Maribor que duraron desde el 7 hasta el 15 de noviembre de 2014. En este caso la recepción del espectáculo ya no fue tan sencilla, el hecho relacionado con la presentación del otro proyecto escénico en la misma tarde. La espontánea comparación de las dos obras surgía en el público de manera involuntaria causando unas reflexiones ricas y prolongadas.

La primera obra, *Stabat Mater* de Edward Clug basada en la música de G. B. Pergolesi en numerosos casos provocó una recepción confusa: “es un ejercicio físico con la música clásica, pero no estaba mal”; “mi sensación interior es muy romántica y este romanticismo choca con lo que está pasando en el escenario”.

“Me ha gustado la primera obra, pero la segunda es más cercana, más expresiva y más asequible. No leí el libro, tampoco vi la película, pero la obra se entiende perfectamente”. Entre otras interpretaciones encontramos lo siguiente: “No puedo comparar *Las amistades peligrosas* con la primera obra, es mucho más comprensible. De todas formas, es un cuento bonito e ingenuo, podría ser interesante para mi hija, yo prefiero algo más clásico como *El lago de los cisnes*”.

Algunos espectadores reconocen que a pesar de que ya están acostumbrados al ballet moderno, “es muy estético y puede ser bonito, pero no toca el corazón”: les gustaría ver más obras clásicas en el repertorio. “La segunda obra es muy interesante, muy bonita. Sobre todo, nos ha gustado la escenografía y también, los bailarines, aunque no los conocemos”.

Los representantes del grupo “espectador frecuente” que suelen seguir todas las novedades teatrales definen últimas obras de V. Turcu como “una trilogía” explicando de esta manera las semejanzas estilísticas: “en *Romeo* se movían los pilares, en *Carmen* las mesas y en *Las amistades peligrosas* los sofás”. “Todo se entendía perfectamente: las danzas y dirección escénica son muy expresivos. Es un ballet para adultos, no creo que sea una buena idea traer a mi hija a ver este ballet. No me ha convencido la paleta de colores del vestuario”.

Es curioso que una obra tan particular como *Stabat Mater* de E. Clug encontró muchos admiradores entre el público mayor: “La primera obra es muy original, una correlación entre la música y la danza muy inusual. La

segunda es muy bonita, pero más tradicional; parece excelente la idea de conjuntar en el mismo programa dos espectáculos tan distintos”. “La primera obra es muy expresiva gracias a la especial manera de entrelazar la música y la coreografía, es más cercana a mi corazón que la segunda. *Las amistades peligrosas* es un ballet más corriente”.

En muchas ocasiones los espectadores señalaron una muy buena y cálida recepción de las dos obras según la reacción de la audiencia. En este tercer caso notamos más variedad en la recepción, podemos distinguir claramente los principales tipos de público mencionados más arriba, tanto de gusto conservador como creativo y erudito.

Continuamos con el grupo de espectadores compuesto por los representantes de las profesiones o círculos artísticos: bailarines, músicos, actores, y trabajadores del teatro.

El centro de atención en este grupo es la composición íntegra que está “inacabada”; el estilo de la obra se define como neoclásico que “tiende al contemporáneo con los numerosos movimientos originales que se ejecutan del modo opuesto al canónico”.

Los bailarines señalan acerca de la dificultad de la novela de Ch. de La-clos para el género del ballet por su profundo y multilaminar contenido (es interesante que esta idea surge después de ver la producción o viene, sugerida por la película de S. Frears: prácticamente nadie había leído el libro). Algunos señalan la falta de un final conveniente, también un escaso espacio temporal para “una historia tan compuesta”. “Todo el mundo hacia amor, ¿y qué? que el amor ganó la victoria tampoco queda claro. El desenlace no se entiende, hay sensación de una obra sin terminar, *Anna Karenina* en este sentido satisface mucho más”⁵⁹.

Asimismo, se destaca “una brillante interpretación” de los colegas, en primer lugar, de A. Bogov, J. Lečić y C. de Meneses. A pesar de cierta cantidad de las reseñas críticas, la impresión general en este grupo es bastante positiva: “se entiende todo, una visión estética y coreográfica muy fina, acompañada por la música dramática y expresiva, se reconoce el estilo personal de los

59 El anterior proyecto coreográfico del tándem *Anna Karenina* fue estrenado en abril de 2014 en la Ópera Nacional Croata en Zagreb.

coreógrafos”. “Mientras veía, entendía todo, todo estaba muy claro. Incluso fue más de lo que esperaba, muchas cosas inusuales, sorprendentes”.

No es muy frecuente en el caso de los colegas del gremio una recepción sin prejuicios. Los miembros de la compañía que no participaron en esta producción reconocen que no pueden apreciar “convenientemente” la obra nueva, el trabajo de los coreógrafos y de los colegas. En nuestro caso, la crítica de los compañeros se centra en los trajes y “los sentimientos en el escenario”, la coreografía se percibe como “vista ya en muchas ocasiones”, “son los mismos pasos combinados con otra historia o con otra música”. Sin embargo, “los caracteres están hechos muy bien, los actores dieron máximo empeño”. La mayoría de los bailarines aprecian la virtuosa interpretación dramática de A. Bogov que “logró transmitir todos los cambios en el estado de ánimo de su personaje”.

Hay que señalar que en algunas ocasiones nuestras entrevistas se aprovecharon para criticar la política de la organización y del repertorio teatral, también, para expresar sus ofensas personales y cierta insatisfacción por la vida profesional.

Cuando voy al teatro quiero ver algo nuevo, algo diferente. Este estilo coreográfico lo observamos ya durante tres años, son los mismos pasos de siempre con una variación irrelevante y montados con otra música. Deberían de invitar a otros coreógrafos también. El contenido de la pieza no se entiende muy bien, sin un buen conocimiento de la novela es imposible, muchos espectadores simplemente contemplan el baile. Me ha gustado mucho la escenografía y la iluminación; el vestuario es cutre, no he visto el lujo del barroco, menos el segundo vestido de la marquesa de Merteuil. ¿Por qué es neobarroco? Probablemente sólo la coreógrafa sepa la respuesta, no he notado nada de barroco. (A. Ribič, comunicación personal, 16.05.2015. APAVN850118)

Además, en este grupo nos enfrentamos a unos rigurosos comentarios que, en general, tratan de las dificultades en el momento de descifrar el contenido. Así, en comparación con “muy clara y transparente obra de E. Clug”, en el ballet de V. Turcu y L. Mujić “había muchas peripecias en cada punto del escenario, en el primer plano, en el segundo, detrás del telón de fondo, en el lado derecho, en el izquierdo”. Se señalan dificultades en la percepción del argumento: “si observabas lo que ocurría en el lado izquierdo o detrás

del telón de fondo perdías el hilo principal. No creo que sea posible entender la pieza sin leer la novela o verla en dos-tres ocasiones”.

Sin embargo, los numerosos casos de juicio colegial se refieren a los pasos “vistos ya en muchas ocasiones”, “no había nada nuevo”, también se desaprueban “los gritos desde el escenario”⁶⁰ y “los demasiado largos dúos” de los protagonistas.

Según un criterio que suma largas observaciones del montaje y contemplación del espectáculo obtenemos un ejemplo del rechazo absoluto de la estética de la obra:

El lado visual carece de contrastes y de juego; en general, el estilo, los tejidos, la escala de colores no convencen; la coreografía fue montada para las piernas “desnudas”, los trajes llegaron después y taparon el baile. Demasiado Vivaldi seguido es monótono e influye negativamente al concepto coreográfico. El contenido no se comprende: se ven cachos, todo se mezcla, los personajes carecen de caracteres y de la dramaturgia. Fue muy difícil apreciar el estilo, se veían demasiados movimientos prestados de las obras anteriores. (T. Svetlichnaya, comunicación personal, 28.01.2015. APAVN850079)

Como ya hemos señalado antes, el trabajo anterior del tándem, *Anna Karenina* en el Teatro Nacional de Zagreb, convenció a los profesionales mucho más, la historia se comprendía mejor gracias al tiempo prolongado de la representación. Según algunas explicaciones, en el caso de *Las amistades peligrosas* se observan numerosos personajes en la unidad del tiempo muy breve, la música de distintos compositores tampoco unifica, no contribuye a la integridad, la narración da impresión “de cachitos”.

En *Anna Karenina* también usaron fragmentos de diferentes obras, pero, por lo menos, del mismo compositor. La denominación *neobarroco* procede, más bien, de la música o de la sensación actual del concepto barroco. No me gustó la primera obra, el *Stabat Mater*, es antiestética y parece una película de dibujos animados de plastilina. El cuerpo no participa en la danza, el espectador se obliga a contemplar un movimiento geométrico y

60 Se refiere a los gritos de la marquesa de Merteuil en el momento de la “destrucción de su mundo” al final del nº10.

vacío. Es muy difícil cualificar esta composición como “ballet”. El ballet es el arte teatral. (M. Krasnova, comunicación personal, s.f. APM2014/2015)

Una visión totalmente opuesta encontramos en la comunicación del veterano bailarín y pedagogo austriaco Karl Reinish:

Respeto mucho el talento coreográfico de Edward Clug. Además de muy buen gusto artístico, este maestro posee un inusual sentimiento plástico y musical.

La compañía SNG Maribor tiene un potencial muy alto, es un colectivo magnífico con mucha personalidad que no tiene, por ejemplo, el ballet estatal de Viena.

La obra de V. Turcu ha sido un descubrimiento, todo es muy bonito: la coreografía, la escena, los trajes, la música y la interpretación, por supuesto. (K. Reinish, comunicación personal, 14.11.2014. APM 2014/2015)

Otro representante del grupo profesional con una orientación empática y positiva contempla “un espectáculo normal” y señala que “la gente alrededor compartía la simpatía acerca de la obra, fue interesante, el argumento se entendía, la coreografía también”. El escenario se apreciaba como “bien hecho, agradable, todas las normas y leyes escénicas se han estimado”. El estilo del espectáculo “tiende al contemporáneo, neoclásico; los movimientos que se ejecutan de manera distinta a la tradicional” (V. Kuzkin, comunicación personal, 22.04.2015. APAVN850097).

Según la recepción de los músicos teatrales, *Las amistades peligrosas* es un espectáculo “muy bonito, fantástico”, estos profesionales señalan también el excelente concepto musical advirtiendo acerca de las ventajas del sonido vivo: “la representación podría ser mucho más expresiva”. En ocasiones se critican “las piezas pegadas unas a otras”, se habla de la preferencia de “una versión más clásica del barroco, sin este pop barroco contemporáneo”.

Las jóvenes integrantes de la orquesta de cámara ljubljanaense, que acompañaron en vivo el *Stabat Mater*, comparten unas interesantes observaciones de los ensayos escénicos de *Las amistades peligrosas*, uno de ellos fue sin vestuario y sin máscara:

Hemos visto como la coreógrafa daba correcciones. Es muy interesante poder apreciar este proceso de tránsito del ensayo a la función. C. de Meneses en pa-

pel de madame de Tourvel es muy expresiva y hermosa; la marquesa también es importante, se nota que es ella quien lleva la acción. (s.f., APM 2014/2015)

Es curioso que las jóvenes de este grupo no recordaron nada acerca de los papeles masculinos, les pasaron desapercibidos: “No eran tan vistosos ni desarrollados en el sentido dancístico como los femeninos”.

Los representantes de los gremios técnicos se fijaron en la escenografía en general, en el vestuario y en “la hermosa música”, también, reaccionaron al desacuerdo entre los acontecimientos y muy breve tiempo físico de la representación. La mención particular en este grupo de espectadores es la estética del espectáculo: “muy bonito”. Se aprecia mucho el conjunto de la iluminación con la emoción de la narración plástica; la expresividad del movimiento y la pantomima causaron la sensación de una “verdadera síntesis artística”.

Desde algunos puntos de vista,

[...] el escenario impresiona mucho en el primer momento, está lleno, rico, con energía. No obstante, esta impresión se esfuma más adelante, la narración se queda demasiado breve, a algunos personajes les falta el desarrollo dramático. Cabe destacar una impresionante música y unos extraordinarios y expresivos trajes que contribuyen a la interpretación de los actores. (V. Vever, comunicación personal, 11.05.2015. APAVN850111)

A continuación, citamos unas valiosas aclaraciones y comentarios del equipo de producción y *marketing* del SNG Maribor que resumen acerca de la creación de la obra y confirman algunas hipótesis nuestras.

Es absolutamente fantástico observar como el texto del libro se convierte en danza, en el traje, en la escenografía. Cada función es buena y profesional, todo el mundo actúa perfectamente, se nota el interés y el trabajo conjunto. En Ljubljana dieron todo a máximo, a pesar del frío y lluvia. La gente de Dubrovnik decía: “es nuestro, todo es neobarroco, la selección de la música, el vestuario, el fantástico diseño del escenario y una potente interpretación dramática”. (D. Petrovič, comunicación personal, 15.07.2015. APAVN850148)

Tuvimos un estreno absolutamente fantástico en Dubrovnik a pesar del desorden causado por el equipo técnico local. La historia es poco atractiva, vivimos en esta situación. La coreografía montada por el tándem es muy potente, sobre todo impresiona la plástica. El ballet está ideado mediante el neobarroco, a través de la música, antes que nada. El estilo se percibe

como clásico en una nueva y original interpretación, en la extraordinaria expresividad corporal, muy *sex-appeal*. Los componentes de la escenografía y el vestuario son muy importantes en el concepto. (M. Kožuh, comunicación personal, 05.01.2015. APAVN850077)

Las amistades peligrosas es un ejemplo de ballet neoclásico muy bonito. Tal vez, la definición *neobarroco*, está relacionada con la interpretación profundamente personal, con la escenificación basada en la música barroca. La pieza tiene una estructura clásica, el papel de la música es enorme, ella sujeta la dramaturgia y sirve para la transformación psicológica del personaje. El modo de presentar el material, la expresiva plástica, todo es muy claro. A Valentina le gustaba esta historia desde hace mucho, quería mostrar aquellas relaciones peligrosas que se revelan en la vida diaria a diferentes niveles. Por otro lado, el argumento presenta un típico triángulo dramático. Mediante el concepto musical se engendra la atmósfera, la música ayuda a crear el ambiente y permite el salto al *Pas d'action*. Hay mucho contrapunto, argumento y contrargumento, acción y contracción, cada recurso expresivo se detalla escrupulosamente. Cabe destacar el uso del lado emocional de la música barroca. Llama mucha atención el juego escenográfico, por el contrario, el conjunto del vestuario no siempre convence en el sentido de colores, pero, sí que introduce un elemento oscuro, “menor”. (B. Virč, comunicación personal, 25.03.2015. APAVN850088)

En el momento de trabajar *Las amistades peligrosas* con los actores dramáticos, creándoles movimientos que profundizaron los caracteres y ayudaron a transmitir y descubrir la trama, Valentina se dio cuenta que todo aquello pudiera convertirse en el contenido de un ballet. La denominación *neobarroco* procede del contenido, está inspirado en la época de la novela, en las relaciones descritas en la obra, etc. A V. Turcu le interesan mucho grandes temas con grandes sentimientos, grandes emociones, le encanta traducir todo esto al lenguaje de la danza y ofrecer al público. La forma de la obra es ideal. El estilo es neoclásico, los movimientos clásicos combinados de manera atípica.

Las representaciones del ballet eran muy diferentes, en primer lugar, por el ambiente. En Dubrovnik, la fantástica atmósfera del antiguo casco urbano influyó mucho, el espectáculo en Križanke con más distancia entre el escenario y el público poco se distinguía de una función teatral. Aquí en Maribor, tenemos un espectáculo “de rito”. (A. Kavčić, comunicación personal, 15.04.2015. APAVN850095)

Mediante una investigación especial en el reducido grupo de los empleados del SNG Maribor en el papel de espectador hemos averiguado que muchos de ellos necesitan “un espectáculo de calidad”, quieren contemplar un argumento interesante, un ingenioso vestuario, la expresiva escenografía, salir del teatro satisfechos por lo visto. “Un espectáculo tiene que transmitir lo bueno, la estética y belleza”. Según opinan nuestros informantes, el espectador actual quiere ver “algo increíble, un cuento” y no quiere “problemas, tragedias y matanzas”, prefiere comedias y “cosas sin filosofía”, además, “no mirar al reloj”. A la gente que entra al teatro le importa absolutamente todo lo que forma al espectáculo: el escenario, los trajes, el arte de los actores, la especial atmósfera emocional, un particular estado de ánimo, el público espera algo sorprendente, quiere olvidar de los demás asuntos y problemas diarios mientras contemple el espectáculo, no acepta “cosas chocantes”; “Ni si quiera hace falta que la obra sea original, tiene que ser buena, una puesta en escena de calidad”.

A través de unos comentarios frecuentes en este grupo podemos averiguar que les gustaría reírse durante la representación, escuchar una buena música, seguir una historia interesante y clara que “se entienda”. Muchas personas siguen conservando un gran interés por las interpretaciones del ballet y de la ópera “tradicionales”, quieren “algo normal, algo gracioso, comedias, sentimientos y la verdad”. “La gente va al teatro por el sueño”, según afirman.

Recogiendo lo más importante, señalamos unos detalles interesantes revelados en el estudio de la recepción estética del ballet neobarroco *Las amistades peligrosas*.

En primer lugar, destacaríamos la importancia del lugar y del contexto, también, de una especial atmósfera que acompaña cada recepción. De esta manera, en Dubrovnik, por ejemplo, el irrepetible ambiente de la antigua ciudad barroca se suma con la frescura del estreno, con el tema poco frecuente en el ballet y despierta una curiosidad enorme en el público casual y turista; la recepción es muy positiva.

En Ljubljana el espectáculo está condicionado por las primeras temperaturas otoñales, el público que se presenta, en general, son los habitantes de la capital eslovena, es un tipo de espectador-estetista, admiradores de

esta clase del repertorio, fieles seguidores del equipo creativo: la recepción es muy positiva, sin grandes contrastes.

Al contrario, en el tercer caso, en Maribor, la recepción está condicionada por otra obra que se representa en la misma tarde; es el escenario casero de la compañía y de la coreógrafa V. Turcu; el acontecimiento tiene lugar en plena temporada artística y reúne a numerosos grupos de espectadores, tanto habituales, casuales o frecuentes como pertenecientes a los círculos profesionales en las artes escénicas.

El grupo profesional perteneciente a las artes escénicas, teatro y música se guía por sus convicciones y gustos personales. El grupo receptor del mismo gremio a menudo presenta una opinión subjetiva, se limita a definir la calidad del espectáculo como “bien” o “mal”, en ocasiones se observa una tendencia a la crítica agresiva.

De todas maneras, a través de la percepción de los diferentes grupos de espectadores, se identifican y se confirman tanto los aciertos como las carencias de la puesta en escena. Así, al comparar las reflexiones del equipo creativo “desde dentro” con la crítica y opiniones “desde fuera” podemos resumir que el complejo argumento de la novela no cupo en el breve tiempo físico liberado para la obra y dio lugar a una percepción confusa del contenido.

En muchas ocasiones hemos visto la imposibilidad de la recepción objetiva, el hecho, relacionado con las predilecciones personales, desemboca en el rechazo de la postura artística del otro creador; la situación personal relacionada con las ambiciones profesionales insatisfechas. A través de este estudio averiguamos que la subjetividad de la apreciación estética tiene un carácter global y se revela de manera más plena en los juicios no profesionales sobre el arte, asimismo, tenemos que asumir que la percepción sin prejuicios no es típica en el caso de los colegas del gremio.

3.3.3 El posterior destino del ballet neobarroco *Las amistades peligrosas*: un año después⁶¹

Un año después, al final de la temporada teatral de 2014/2015 los ensayos de *Las amistades peligrosas* se retoman con el motivo de las subsiguientes

61 Este apartado está basado en los originales apuntes del diario de la puesta en escena, en los vídeo archivos y las comunicaciones personales correspondientes a esta etapa (APA2015, APM2015, APV2015).

representaciones en Portorož⁶² y en la 66 edición de Dubrovačke ljetne igre.

Este ciclo laboral, que se inicia el día 15 de junio de 2015, en general, está dedicado a la recuperación del texto tanto coreográfico como escénico y a la introducción de unos intérpretes nuevos.

Como es costumbre, el trabajo procede en dos turnos, por la mañana, después de la clase, y por la tarde. El plan está perfectamente elaborado por Valentina, cada uno tiene en el horario su espacio justo: en la hoja informativa se indica el nombre y la tarea para todos los días de la semana según necesidades y dificultades del papel o del fragmento previsto para el ensayo.

En los ensayos personales de Filip Jurič, el nuevo intérprete de Danceny, podemos observar el dificultoso proceso de la introducción de un bailarín joven al papel y apreciar los particulares modos de recepción e intelectualización del material escénico. En primer lugar, el proceso supone el aprendizaje de la geografía y el orden de los pasos, asimismo, es muy importante conocer el contexto del personaje. Normalmente, en el caso de la existencia del texto grabado, el material se aprende con el DVD y ayuda del intérprete anterior. La segunda fase es el encuentro con los compañeros y el coreógrafo o el repetidor-asistente. Es la fase de aclaración del texto, tanto en general, como en particular: podemos observar que las secuencias dancísticas poco a poco adquieren el sentido, los gestos y los movimientos se llenan de expresividad. Todavía no llega el turno de las emociones, se supone que esta tarea corresponde a las etapas más avanzadas.

En el proceso de aprendizaje de la variación de Danceny (nº5, 2'20) el bailarín demuestra una gran capacidad al trabajo duro, es muy aplicado y aspira hacer todo de la mejor manera posible. Sin embargo, le falta la experiencia artística para "llenar" la música, la fluidez del movimiento, las conexiones entre las secuencias coreográficas, también, cierta destreza en distribuir la música y entrelazarla con los pasos. Mientras se ensaya el nº5, al final del fragmento con Cécile (Tijana Križman-Hudernik) Filip cae al suelo agotado del cansancio, de la emoción y de la responsabilidad: son

62 Una pequeña ciudad en el sur de Eslovenia.

demasiadas exigencias a las que todavía no puede responder. A continuación, Filip repasa su variación que de momento le resulta muy difícil. La coreógrafa le explica el modo de situarse en el espacio escénico, en la música, también, los matices y detalles de la interpretación, cosas que él personalmente podría adoptar.

El esquema del ensayo está establecido y casi no varía: el bailarín ejecuta la variación y, a continuación, la coreógrafa analiza tanto los errores como los aciertos y valora los positivos detalles de la interpretación en general. En este caso, la manera de corregir y facilitar el proceso de aprendizaje es muy importante: la variación se repasa de nuevo, V. Turcu presta atención a los momentos “dudosos” en el sentido técnico o físico, cada vez hay más explicaciones. A continuación, el fragmento se interpreta desde el inicio hasta el final sin parar, de esta manera se logra un pequeño progreso diario. Cabe mencionar que Filip es muy aplicado, pero sus carencias en la formación académica, en la afinación del cuerpo, igual que la insuficiente sensibilidad musical no le dejan avanzar más rápido. El papel de Dancený es un gran desafío para el joven bailarín, mediante este trabajo recibe una posibilidad de crecimiento profesional y un importante “empujón artístico”.

Otra novata es Eugenia Koshkina que se introduce al papel de Émilie: tiene una gran suerte de recibirlo de las manos de V. Turcu. Durante las primeras jornadas Valentina hace hincapié en las características del personaje, en los acentos musicales y de la acción, en los pasos y en la específica interpretación de los movimientos. En este caso el aprendizaje empieza con el vídeo, se esboza la geografía y el orden de los movimientos, se estudian las secuencias coreográficas correspondientes a los dúos con Valmont, de momento, todo a nivel físico-mecánico.

Los ensayos de A. Bogov y C. de Meneses consisten en la recuperación del texto coreográfico. Primero, echan un vistazo al vídeo (según Valentina, es la mejor función grabada: “The last one, super show” el 13 de diciembre de 2014), recobran el nº4 sin música y continúan fragmento por fragmento, comprobando muchos detalles con la grabación. Desde aquella última función ya ha pasado medio año, y es lógico que algunas sensaciones necesarias estén perdidas, por tanto, tienen que crear este sutil tejido de nuevo.

A continuación, los solistas repasan el nº8, *Erbarme dich*. El ensayo transcurre con la aclaración de las posturas, del movimiento de los brazos y de las piernas. Se precisa la amplitud de cada gesto, se arranca una nueva búsqueda de la musicalidad y el modo de entrelazar la espesa textura coreográfica con el tejido musical. Es curioso que el texto dominado perfectamente hace relativamente poco, ahora cuesta tanto. Tienen que ensayar cachito por cachito, sin música, con música, con vídeo, sin vídeo, con la ayuda de la coreógrafa o sin ella. Resulta que el cuerpo recuerda la geografía, los pasos y el orden de los movimientos en general, sin embargo, tienen que esforzarse de nuevo para recuperar la fluidez del texto coreográfico a nivel físico, mental, emocional y artístico.

Para los demás intérpretes, tanto de los papeles centrales como para el cuerpo de baile, los ensayos de este ciclo consisten en la recuperación del texto coreográfico y escénico. En el momento de introducción les ayuda todo el mundo, el ambiente en la sala es amistoso y creativo. Se observan grupitos en cada rincón del estudio comprobando pasos, movimientos y la geografía escénica con el vídeo.

El trabajo de la coreógrafa en este caso consiste en la organización de los ensayos y el cálculo de su cantidad correcta, facilitar el proceso de aprendizaje para los novatos y modificar ciertos detalles en el caso necesario, según las circunstancias o capacidades físicas, técnicas o artísticas de los bailarines. También es importante “ocultar” imperfecciones o inconveniencias relacionadas con el tipo físico o debidas a la inexperiencia profesional y destacar los mejores lados de cada miembro del elenco.

En estas multifacéticas tareas la voz de la coreógrafa se convierte en el principal recurso expresivo de la comunicación con los artistas. Según nuestra observación, V. Turcu realmente “interpreta” el texto coreográfico con la voz. Los movimientos largos, cortos, agudos o bruscos, se oye todo en su entonación mientras da correcciones. También transmite la dinámica y agógica de la música, saltos en la línea melódica, en algunas ocasiones, se puede detectar incluso timbres de los instrumentos musicales, etc.

En general, la voz del repetidor en el estudio es un instrumento importantísimo para motivar, enseñar, mostrar, agradecer, evaluar, sugerir y ayudar. En muchas ocasiones, no es la expresión verbal exactamente. Por

el medio de exclamaciones, “ruiditos”, sonidos, cambios de la altura y la dinámica vocal se transmiten y se comunican muchos detalles de la interpretación. Sobre todo, se trata de las indicaciones de la musicalidad, de la expresividad del carácter escénico, del ritmo motriz, indicaciones al pianista o al cuerpo de baile (“ahora empezamos desde tram-pam-pam, umm-pa-pa”, etc.).

En los momentos de los ensayos grupales se recuperan y se perfeccionan los fragmentos conjuntos de los bloques nº1, 3, 7. Valentina exige la precisión de la amplitud del movimiento, expresividad en la interpretación de los caracteres y en las caras, “la exageración” en los *port de bras*, en los brazos unas reverencias “más barrocas”.

Como demuestran estos breves ejemplos, el objetivo y las circunstancias personales en cada caso dan lugar al método de proceder el ensayo. En los ensayos grupales, además de aprender el movimiento y la geografía coreográfica, se precisa el estilo, surgen nuevas ideas relacionadas con los caracteres escénicos, se cuestionan aspectos de la musicalidad. Se observan interminables conversaciones, numerosos intentos de familiarizarse con las dificultades del texto, los bailarines se adaptan uno al otro, a la técnica, a los trucos, a los *portés*. Poco a poco llega la fase interpretativa, estilística y musical. En este momento, la perfección técnica se junta con la imagen escénica, se busca el modo de vivir el papel, relacionarse con los demás intérpretes-personajes, “estar en la historia”. Este proceso se realiza a diario, evoluciona en cada representación y, realmente, nunca termina.

Según aprecian los participantes, en Portorož, delante de la sala medio llena, tuvo lugar una “muy buena” y “amena” función. Acorde a los comentarios de F. Jurič, el estreno del papel le costó muchos nervios y, a la vez, trajo cierta satisfacción (Comunicación personal, 13.07.2015. APA-VN850142). Después de esta primera experiencia el joven artista parece estar más seguro, todos los movimientos le salen mucho mejor que antes, se nota cierta fluidez, se ha mejorado mucho estéticamente. “Muerda la primera parte”, con estas palabras la coreógrafa se dirige a él e insiste en la claridad y suavidad del movimiento que siguen siendo los dos mayores problemas debidos a las condiciones físicas del cuerpo. Todavía le falta la experiencia en el fraseo coreográfico: Valentina explica la importancia de

los brazos en el movimiento del cuerpo entero y de los pies: “Aquí no eres un príncipe, recuérdalo”.

En vísperas del viaje a Dubrovačke ljetne igre (2015), la situación y las condiciones relacionadas con el fin de temporada, giras de la compañía al extranjero, el cansancio y el comprensible agotamiento de los miembros del elenco, asimismo, la ausencia de Leo Mujić en los ensayos, provocaron una notable bajada del nivel artístico del espectáculo. Las dos funciones en Dubrovnik en julio de 2015 podríamos calificar como satisfactorias; no podemos comparar una respetuosa y tranquila recepción por parte del público con la entusiasmada y emocional del año anterior. Además, un enigmático virus que perseguía la compañía desde la gira a Luxemburgo jugó su mala pasada causando malestar general de varios intérpretes. Una súbita sustitución del intérprete del pequeño papel del presidente de Tourvel, relacionada con esta circunstancia, tampoco contribuyó a la unidad artística del espectáculo.

Según sensaciones y observaciones del equipo creativo recogidas durante esta gira en Dubrovnik, *Las amistades peligrosas*, tal vez, “se están agotando”. Se señala la falta de aquella chispa que “reinaba” en el período de montaje, se esfumaron “la inspiración y el interés” del año pasado. Algunos, sin embargo, expresan su satisfacción por estas últimas representaciones a pesar de “ciertas pérdidas de calidad en general” y otros señalan que la sensación de estar en la obra es absolutamente distinta, se nota la falta de ensayos de calidad y la disminución del interés por parte de los intérpretes. Así, la falta de concentración profesional y del ensayo, la pérdida parcial del elenco original, favorecieron a que la obra desapareciera de la cartelera por varios años.

4 Conclusiones

EL OBJETIVO FUNDAMENTAL SEÑALADO EN la introducción de esta tesis ha sido el investigar la compleja problemática del proceso creativo dentro del ámbito del teatro coreográfico contemporáneo. A través del análisis de los procedimientos profesionales del equipo creativo y el estudio de la recepción del producto escénico hemos podido ampliar y estructurar el conocimiento acerca del nacimiento del espectáculo de ballet. Explorando el caso de *Las amistades peligrosas* hemos descubierto numerosos fenómenos de la labor creativa teatral que normalmente pasan desapercibidos y se quedan al margen del interés académico. Además, persiguiendo los objetivos metodológicos iniciales hemos podido ofrecer un modelo de estudio del proceso creativo y plantear nuevas líneas de indagación sobre las prácticas artísticas.

A lo largo de la investigación hemos comprobado la validez de la hipótesis relacionada con la idea de aplicar unas bases estructurales establecidas en la psicología a partir de los años sesenta, conocidos como los modelos de cuatro Ps: persona, proceso, producto, ámbito (Rhodes, 1961); *process, product, person, place* (Mooney, 1962; Stuart E. Golann, 1963); persona, proceso, producto y situación (MacKinnon, 1975). También, hemos contado con la afirmación de M. Csikszentmihalyi (1988) que la creatividad está en un proceso dialéctico que se establece mediante la interacción entre el individuo, el campo y el ámbito. Otras ideas sumamente útiles han sido: la de Alonso Monreal (2000) acerca de la creatividad como un tipo de conducta humana; “una forma de pensar” y “pensar es crear” de M. Romo (1997, p.13) y la creatividad como “la novedad y la aportación” (Esquivas Serrano, 2004, p.7).

Asimismo, de base ha servido el clásico modelo del proceso creativo con sus fases de preparación, incubación, inspiración y elaboración (Wallas, 1926); también, el conocido esquema de la existencia de una obra mu-

sical que básicamente consiste en composición, interpretación y recepción (Ovsiankina, 2007) y las propuestas relacionadas con el estudio sistémico del proceso creativo íntegro (Meylakh, 1980), etc.

Hemos aprovechado las sugerencias de N. Khrenov (1980) en explorar el proceso creativo por etapas e ir descubriendo la aparición de la idea artística inicial y su multivariada evolución. La idea de estudiar los borradores de toda índole (Klimovitski, 1979, 1980), surgidos en diferentes momentos de la puesta en escena ayudó a enriquecer el análisis y encontrar unos puntos importantes en las reflexiones de los informantes del estudio. Con esta investigación, nos alejamos de la afirmación de T. Shakh-Azizova (1980) acerca de la imposibilidad de establecer un esquema universal en la indagación del proceso creativo teatral: el problema podría ser resuelto mediante la síntesis de los mencionados esquemas conceptuales que se centran en el estudio de los cuatro Ps (persona, proceso, producto y ámbito), por un lado; indagar los principales procedimientos creativos (preparación, incubación, inspiración, elaboración), por el otro; y, al nivel íntegro, poner el foco en las etapas de composición, interpretación y recepción de la obra. Así, hemos establecido una metodología investigadora que encuentra puntos en común en los textos manejados y establece un modelo propio para esta investigación, que podría aplicarse a futuros trabajos de esta índole.

En el apartado 2.2., dedicado a las cuestiones de la creación del espectáculo coreográfico, hemos perseguido el objetivo de organizar los conocimientos acerca de los procesos artísticos dentro del ámbito profesional de ballet, asimismo, revelar los principales significados de la creatividad y del proceso creativo y averiguar la manera en la que se constituyen los sistemas personales de la labor creativa. Así, hemos visto la utilidad práctica de las propuestas teóricas y metodológicas seleccionadas para esta ocasión. En particular, estas propuestas han permitido abarcar, analizar, comparar, revelar y, a continuación, sintetizar y presentar numerosos datos y llegar a ciertas conclusiones.

Según demuestra nuestra investigación, el tema de la creatividad y del proceso creativo ocupa un lugar importante tanto en las reflexiones de los destacados maestros del género dancístico como en los estudios dedicados a la creación coreográfica. Hemos podido observar que estos dos concep-

tos se refieren a realidades muy diferentes igual que en cualquier otro ámbito y, en general, están enfocados de tres maneras:

- El método artístico en el sentido amplio, un sistema de labor creativa personal.
- En muchas ocasiones es sinónimo del proceso de composición de una obra coreográfica o de la puesta en escena.
- El trabajo personal relacionado con los procesos mentales que los psicólogos llaman *proceso creador*, “una experiencia privada, subjetiva del individuo” (Romo, 1997, p.76).

Además, según la percepción de los profesionales del gremio, queda constatado que el contenido de los términos *creatividad* y *proceso creativo* abarca unos contextos muy diferentes:

- Actividad profesional en el teatro, trabajo diario.
- El proceso de creación de una obra teatral, su interpretación y recepción.
- Un especial y elevado estado emocional, muy característico en los artistas.
- Una específica conducta, la disponibilidad para el duro trabajo artístico hasta conseguir un nivel signficante en la interpretación.
- Una específica forma de pensamiento: el pensamiento teatral, el pensamiento coreográfico, el pensamiento imaginativo escénico; en general, cualquier forma de pensamiento profesional relacionado con la labor teatral.
- Una específica colaboración teatral, cuyo resultado es tanto la obra, como el artista, el coreógrafo y el colectivo. Las profesiones teatrales no evolucionan fuera de este ámbito.
- El modo/estilo de vida de los creadores.

Entre las premisas que motivan la colaboración creativa en la sala de ballet hemos descubierto las siguientes:

- Poner en práctica un trabajo interesante con posibilidades para experimentar y generar materiales artísticos nuevos.
- Tener unos objetivos claros, encontrar lo nuevo en el material de siempre.

- Profesionalidad y ganas de alcanzar la perfección.
- La presencia de los grandes artistas-líderes, capaces de contagiar al colectivo con su energía creativa.

Hemos averiguado que en el ámbito del teatro coreográfico contemporáneo el proceso creativo es polifásico y multifacético, es tanto lineal como recurrente (una idea abre la siguiente y esta lleva a las anteriores); se fundamenta en el oficio y amor por su profesión que motiva y encamina la voluntad creativa. Según los numerosos testimonios, la parte propiamente creativa, que supone la inspiración y trabajo altamente intuitivo, coincide con las etapas de la colaboración profesional durante los ensayos y culmina en el espectáculo, en los momentos de comunicación directa con el público, en el proceso de compartir el producto artístico.

Todas las etapas del proceso creativo artístico son muy importantes: tanto las personales (ajustes y premisas psicológicas/artísticas, períodos de preparación y entrenamiento) como conjuntas, en las que nace y evoluciona el producto artístico, los roles, las personalidades de los creadores e intérpretes. Añadimos que, en comparación con los simples esquemas analizados en el capítulo teórico, en la labor teatral cualquier detalle se complica, se ramifica, se adjuntan nuevas fases fraccionadas, la idea inicial vuelve modificada o transformada. Acorde a nuestra investigación, los fenómenos identificados por los profesionales del teatro como *creativos*, surgen precisamente en las fases colectivas, mientras que en las etapas personales simplemente esbozamos un esquema para esta futura creatividad.

Una de las cuestiones más importantes de este estudio ha sido profundizar acerca de la variedad de los métodos y sistemas personales de la labor creativa del coreógrafo, un profesional que lleva la organización y composición de nuevas piezas de ballet. Análisis general de los casos que se han presentado en el segundo capítulo, revela los siguientes métodos de la composición coreográfica:

- El método racional, basado en el oficio.
- Métodos racional-intuitivos, basados en la investigación de las fuentes relacionadas con el tema y observación de la práctica artística de los

bailarines que despiertan la inspiración y influyen la composición en el momento del montaje.

- El método profundamente intuitivo, basado en la observación empírica: “movimiento-idea” y “idea-movimiento”. En ocasiones, el proceso personal se inicia en el momento de la colaboración con los bailarines.
- Método “personal” que procede del individuo: una manera profundamente particular de “ver el mundo”.
- Métodos de la composición lineal y métodos recurrentes: una idea abre la siguiente y esta lleva a las anteriores.

Entre las principales fuentes de inspiración creativa en los coreógrafos señalamos:

- La música: a partir de ella llegan las imágenes escénicas y se estructura la forma coreográfica.
- La literatura: las obras maestras de los grandes escritores siguen inspirando a los creadores de la danza.
- Los sentimientos humanos fundamentan el contenido de cualquier ballet.
- Las obras de arte, tanto cuadros como escultura, otorgan una cantidad de características finas y pueden ser imprescindibles en el momento de definir la imagen visual del espectáculo o convertirse en punto de partida para el diseño plástico de la danza o del espacio escénico.
- El trabajo con los bailarines es primordial para cualquier coreógrafo: sus personalidades, su maestría artística y técnica aportan nuevas ideas e inspiración.

Además, subrayamos las premisas psicológicas/artísticas que empujan el proceso creativo del coreógrafo:

- Observar las tareas de los bailarines, “sentir el escenario”: el coreógrafo depende de otras personas, no puede crear sólo. La necesidad de “estar en el teatro” significa la posibilidad de realizar su profesión.
- La respuesta emocional y un sincero interés de los bailarines a las ideas y propuestas del coreógrafo son fundamentales para la colaboración creativa.

La mayoría de los casos analizados en el apartado 2.2., dedicado a las cuestiones relacionadas con el nacimiento del espectáculo coreográfico, presentan un esquema de trabajo personal que continua en la etapa conjunta. Vemos, además, que el estudio previo de los materiales correspondientes capaces de motivar, provocar, suscitar la idea, el tema, es inevitable. Entre otras cuestiones importantes señalamos la escrupulosa selección de los recursos expresivos: la idea inicial genera todos los procedimientos subsiguientes, asimismo, se precisa la rigurosidad del propio pensamiento. La colaboración con los bailarines es esencial en cualquier caso; sin embargo, los creadores que parten de las ideas profundamente personales dependen de ellos mucho menos. Prácticamente todos los coreógrafos señalan que el método de composición y la sucesión de los procedimientos correspondientes depende de la obra que se está creando. Podríamos resumir que esta afirmación supone solamente dos tipos de composición dancística: argumental y *plotless*.

De esta manera, en el caso de un complejo proyecto argumental (narrativo) la primera fase supone un vasto estudio de los materiales relacionados con la futura composición: la fuente literaria, versiones teatrales anteriores y materiales históricos. A continuación, se elabora el plan escénico o libreto, se esbozan las ideas de la dirección y de la coreografía. Después consiste en el desarrollo del concepto musical conjunto al compositor o compilación de un *collage* sonoro con ayuda de un músico o sin él y la comunicación con el escenógrafo y con el diseñador del vestuario también forman una parte imprescindible de esta etapa. La dimensión de esta fase creativa depende de la obra que se está creando, también de las condiciones internas y externas de la compañía como, por ejemplo, la situación económica o la política del repertorio.

En el caso de la planificación de una pieza *plotless*, que en comparación con una obra argumental se distingue por la ausencia de conflicto, el proceso creativo sería diferente: la obra surge del movimiento mismo, de una situación estática o de un estadio emocional y significa un proceso altamente intuitivo.

Cabe señalar que el proceso creativo personal del coreógrafo nunca termina aunque parezca invisible: continua la específica investigación profe-

sional basada en la búsqueda y selección del material, se reflexiona sobre lo visto, leído y vivido, se escucha la música, se sintetiza lo aprendido en la práctica diaria, se acumulan ideas para las próximas obras, etc.

Repetimos que muchos coreógrafos vuelven a perfeccionar detalles y fragmentos o las escenas enteras, quitan los trozos que se quedaron obsoletos y preparan nuevos intérpretes que a su vez sugieren cambios en función de su personalidad artística o de la técnica individual. En el caso de reposición en escena de un ballet que estaba en el olvido durante años, se renueva y se vuelve a pensar absolutamente todo: desde el concepto escénico y el lenguaje coreográfico hasta la escenografía y el vestuario.

Hemos podido observar que el contenido del proceso creativo coreográfico, en general, no ha cambiado con el paso del tiempo: las diferencias esenciales se hallan en *los detalles* que dependen tanto de la forma artística de la pieza como de la personalidad del creador y su tipo artístico y psicológico. Además, el procedimiento de la composición varía: algunos parten de la música, otros se inspiran en la obra literaria, en la idea escenográfica, desarrollan un concepto filosófico o parten del propio movimiento. Podríamos decir que el punto de partida, *la idea inicial* dicta y condiciona el orden y el carácter de la composición. El tiempo que puede llevar el proceso también varía dependiendo del objetivo. Según los ejemplos estudiados, la composición de un ballet de dos-tres actos lleva alrededor de un año y medio o más tiempo.

El análisis de la puesta en escena del ballet neobarroco *Las amistades peligrosas*, que se ha desarrollado a lo largo del tercer capítulo, inicialmente ha sido pensado como un estudio teatral apoyado en los métodos de las ciencias sociales y con el punto de partida en las habilidades del estudio de caso exploratorio (Bell, 2005). Igual que en el ejemplo anterior, hemos podido aplicar la síntesis de los esquemas conceptuales de la creatividad y del proceso creativo y partir de los resultados y la experiencia obtenidos en el proceso de elaboración del marco teórico.

Además, para desarrollar el contenido de este capítulo nos han servido las ideas del método psicobiográfico (Weissman, 1967) y de la indagación narrativa (Bell, 2005); para dar la coherencia al texto completo han sido usadas las herramientas del método cronológico (Huidobro Salas, 2004).

Los propósitos de la reconstrucción analítica del proceso creativo (Svesnikova, 1999; Svenchitskaya, 2010; Balinskaya, 2013, Galkin, 2015) han permitido entrelazar diferentes tipos de escritura e introducir apartados del contexto histórico, estudio biográfico y comparación de las trayectorias artísticas; asimismo, el desciframiento y análisis del *Screenplay* de V. Turcu, el estudio de la selección musical, del reparto, bosquejos escenográficos y de la síntesis artística. También, se han presentado numerosas observaciones obtenidas a través de las reflexiones del equipo creativo en diferentes momentos de la puesta en escena y de la recepción del producto artístico en distintos grupos de espectadores.

En el proceso de la investigación sobre la creación en *Las amistades peligrosas* nos hemos dado cuenta acerca de la dimensión de las tareas y destrezas profesionales e interprofesionales que supone el método del coreógrafo, además de los numerosos procedimientos en las etapas tanto personales como en los momentos de la colaboración con el equipo artístico.

Como mostramos con anterioridad, la parte personal del método del coreógrafo es preparatoria y supone una serie de procedimientos racionales. La fase de la colaboración con los intérpretes suele ser más intuitiva, aunque, en algunas formas de la composición coreográfica lo racional puede coincidir con lo intuitivo; o, al contrario, lo racional puede partir de lo intuitivo.

Hemos llegado a la conclusión que el método creativo coreográfico en esta investigación, el caso de un proyecto narrativo se sustenta en los siguientes pilares:

- Relaciones con el material de partida, el argumento base.
- Relaciones con la música y su interpretación coreográfica.
- Comprensión e interpretación del espacio escénico; relaciones con el material escenográfico y colaboración con el equipo de diseñadores.
- Colaboración con los actores-bailarines en el estudio. Esta sección enmarca las preferencias personales en la selección de intérpretes, planificación de los ensayos y manera de presentar el material a los actores.

Además, hemos rastreado las numerosas maneras de componer el texto coreográfico: por ejemplo, la composición lineal que sigue el desarrollo

del argumento, o, al contrario, parte de las últimas secciones de la obra; la costumbre de montar los fragmentos difíciles o dudosos desde el inicio o dejarlos para los últimos días; componer con la música sonando o en silencio, etc.

Con respecto al producto importa: el sistema de los personales valores artísticos/estéticos; fuentes de inspiración; influencias recibidas previamente; el modo de organizar el material escénico y el tipo de síntesis artística de todos los recursos expresivos involucrados.

Según demuestra nuestro estudio, el método creativo del tándem V. Turcu y L. Mujić en *Las amistades peligrosas*, antes que nada, consiste en la división de tareas y suma las maneras de trabajar con las fuentes del tema que estructuran la propia idea y preparan la base para la composición del texto coreográfico, por un lado, y, por el otro, los métodos de trabajo en la sala de ballet que incluyen la organización y planificación de los ensayos, realización de la dirección escénica y preparación del estreno.

En general, el proceso creativo en este proyecto se esquematiza del siguiente modo:

- La situación, a partir de la que a V. Turcu le surge la idea de coreografiar *Las amistades peligrosas*, se origina, tal vez, en la observación e interpretación de la realidad actual de una manera personal que da lugar a ciertas fantasías e ideas, y, a continuación, se confirma y se fortalece en el proceso de colaboración en una escenificación del tema.
- A través de una propuesta oficial llega la posibilidad de realizar la idea personal y convertirla en un proyecto internacional. Además, la oferta condiciona y plantea la futura composición: una pieza corta, con el argumento basado en una obra clásica relacionada con la actualidad y acompañada por la música grabada. Asimismo, la escenografía tiene que ser ligera y móvil para la representación en cualquier lugar del Dubrovnik barroco.
- La siguiente etapa está relacionada con la búsqueda del “nudo de composición”. Este nudo, idea, sentido se encuentra muy pronto en el concepto de *neobarroco*. La investigación profesional se centra en la estética del barroco y sus neo formas. A continuación, se estudian los ma-

teriales relacionados con el tema: el original de la novela y sus adaptaciones teatrales y cinematográficas que inspiran la propia versión.

- El período de los bocetos y borradores es largo y enfermizo: el denso texto epistolar se traduce al lenguaje del drama coreográfico, la creación del plan escénico presenta varias etapas. El detallado análisis del contenido psicológico de la novela de Laclos y de sus conocidas adaptaciones contribuye a la creación del concepto musical que se plasma en una forma cercana a la *suite* y el *concerto grosso* barroco.
- A partir de cierto momento, al trabajo se incorporan el coreógrafo-realizador del texto dancístico y los creadores del diseño escénico; se confirma el reparto definitivo. Es lógico que los subsiguientes planteamientos de la dirección, de la coreografía y de la interpretación visual del drama tengan su punto de partida en el contenido musical: en la forma, textura, timbres, polifonía, figuras retóricas barrocas, etc.
- La breve y concisa etapa de composición del texto dancístico y plástico supone diverso trabajo con los bailarines-actores que se distingue por la medida justa de ensayos y una exacta explicación de la idea escénica preparada y estructurada previamente. El texto coreográfico se monta por las secuencias cortas y se lleva a cierto nivel de perfección inmediatamente; el hincapié del coreógrafo está en la interpretación personal, la musicalidad y la técnica de cada integrante del equipo.
- A continuación, se recoge la síntesis escénica compuesta por el contenido dramático, musical-coreográfico, visual, interpretación de los papeles, etc.
- La siguiente etapa estima la verificación del material a través de las versiones intermedias con algunas modificaciones.
- Maduración del espectáculo, constitución del texto escénico definitivo y su traspaso a las manos de intérpretes. Verificación del material a través de la recepción del público.

Cabe señalar que, en el caso del tándem, la propia sensación de la realidad actual como *neobarroca* y comparación de las numerosas situaciones corrientes con los acontecimientos de la novela, se convierten en uno de los principales impulsos creativos. El tema impacta la vida particular y las re-

laciones personales: los creadores empiezan a jugar con las historias de sus personajes, la percepción emocional de la fábula se mezcla con la realidad y se agudiza al límite, la frontera entre la vida real y la realidad escénica que se está creando, realmente desaparece. Les inspiran los personajes del *Cuarteto* de H. Müller, la marquesa de Merteuil y el vizconde de Valmont que, al plasmar y destruir a sus víctimas están condenados a muerte: en nuestro caso, el tándem deja de existir como unidad creativa. Así, al terminar la puesta en escena de *Las amistades peligrosas* en noviembre de 2014, los coreógrafos V. Turcu y L. Mujić continúan sus trayectorias artísticas por separado.

En el proceso de análisis de los elementos expresivos que constituyen la obra ha sido posible revelar los modos de organizar la acción dramática y las principales herramientas de la dirección escénica de V. Turcu, los puntos clave de la estructura musical-coreográfica, el campo de L. Mujić, además de los numerosos aspectos del razonamiento visual del drama ofrecido por el equipo de diseñadores.

Así, el principal modo de convertir la compleja narrativa epistolar del siglo XVIII en una pieza coreográfica contemporánea ha sido reducir el original de Laclos a una fábula de ballet y centrar la acción en las relaciones de la pareja enamorada y las contradicciones dentro del triángulo amoroso, intrigas y peripecias entre “los monstruos” y “las víctimas”. La historia se representa mediante el contrapunto de los dos contrastados niveles temporales: las relaciones peligrosas, intrigas y vanidad humana están relacionadas con los tiempos musicales rápidos y una cantidad importante de los acontecimientos motrices. Al contrario, la línea Valmont-Tourel se desarrolla en un infinito *Adagio* a lo largo de la pieza y, de esta manera, se realiza la principal idea interpretativa de los coreógrafos, “el amor está por encima del todo”.

Por un lado, los autores aspiran a un balance clásico de todos los elementos de la composición y, por el otro, tienden a idealizar el argumento, hacerlo romántico. El lado musical está representado por una precisa compilación de diversas obras que amplía la interpretación psicológica de los acontecimientos y permite profundizar los caracteres escénicos, además de ser una fuente de profundo significado y un potente factor de desa-

rollo de las formas coreográficas. Cabe anotar también que, el contenido tradicional de las famosas series ilustrativas de G. Barbier (1934), Alastair (1929), K. Somov (1934) y de Paul-Emile Becat (1949), además de influir en la construcción de las escenas de ballet y el diseño escenográfico, se repite en la foto galería de la prensa y en las imágenes que figuran en los folletos y carteles del espectáculo.

Entre los componentes estables e inestables del espectáculo observados a lo largo de las funciones representadas se han destacado los siguientes:

- El concepto musical, la escenografía, el vestuario, los componentes de la caracterización y del maquillaje, son estables.
- Objetos de escenografía (cortinas y almohadas) varía en función de las condiciones técnicas de cada escenario, lo mismo ocurre con la iluminación: la idea inicial se mantiene, pero se ve obligada a modificarse en función de las circunstancias naturales de cada teatro o lugar.
- La coreografía y la dirección escénica son estables con tendencia a ciertas modificaciones en función del escenario o, en ocasiones, del intérprete.

Señalamos que las reflexiones y comentarios de los bailarines se han convertido en unas imprescindibles ventajas de la indagación y han permitido revelar numerosos aspectos de la práctica artística en diferentes etapas de la puesta en escena, observar el camino hacia los papeles y su evolución, apreciación profesional del trabajo propio y en equipo, colaboración con los coreógrafos y colegas del gremio.

Asimismo, con el fin de descubrir las principales variables en la recepción del ballet neobarroco *Las amistades peligrosas* hemos realizado un estudio de la percepción estética de la pieza en el contexto de los tres lugares de estrenos. Así, al comparar las reflexiones del equipo creativo “desde dentro” con la crítica y opiniones de los espectadores “desde fuera” hemos resumido que el complejo argumento de la novela no cupo en el breve tiempo físico liberado para la obra y dio lugar a una percepción confusa a nivel de contenido.

Además, el estudio íntegro de todas estas reflexiones en conjunto con las bases ofrecidas por O. Calabrese (1999) –desarrollado en la introduc-

ción de la tesis– que considera el término *postmodernismo* un tanto equívoco y para describir la época actual prefiere la palabra *neobarroco*, nos ayudó contestar a la pregunta relacionada con el uso del mismo en el caso de *Las amistades peligrosas*.

Sabemos que la idea inicial del proyecto arraiga en la sensación y percepción personal de la realidad, el hecho que se asocia fácilmente con los fenómenos descritos por el filósofo catalán Xavier Rupert de Ventós (1980, 1990) para definir los rasgos característicos de la sociedad actual como *neobarroca*. Además, este plan tiene mucho que ver con la idea relacionada con la sensación de la teatralidad fantasmagórica, de la vida no auténtica que se reveló claramente en los años ochenta del siglo pasado y que C.Vidal (1993) enlace con el modo neobarroco de sentir el mundo y subraya que las definiciones con las que J. Baudrillard determina la situación, “sistema de simulacros” tienen la naturaleza barroca.

Por tanto, la idea principal del proyecto, “mostrar el mundo en que vivimos” recibe la definición *neobarroco* y determina el subsiguiente proceso de composición.

El estilo y la construcción de la obra se basa en la estética y recursos expresivos procedentes de las numerosas manifestaciones de barroco, tanto clásicas como de sus neo formas. De esta manera, mediante un escrupuloso e intuitivo proceso de selección se enlazan varias capas musicales cercanas estilísticamente, pero pertenecientes a diferentes épocas (método, definido en la musicología como *poliestilística simbiótica* (Chigariova, 2005), se realiza la síntesis de lo actual y de lo histórico, se hacen dialogar las épocas, se consigue el efecto *timeless*, se crea la base de la dramaturgia musical que a su vez sugiere las formas coreográficas y se afina al método de montaje de la novela.

La estructura musical se fundamenta en los emblemas sonoros del barroco: se eligen las obras más famosas de Bach, Vivaldi, Haendel y Vivaldi; el estilo *neobarroco* está representado en las románticas recepciones de J. Halvorsen y L. Charlier creadas en las primeras décadas del siglo xx, en el *kitch* de K. Jenkins de los 1990 y en las filosóficas recomposiciones minimalistas de M. Richter del 2012. Es interesante que, en la versión original, además de las composiciones de K. Jenkins y M. Richter, suena

solamente un fragmento de J.-S. Bach, las demás piezas que integran un todo son las originales interpretaciones, transcripciones o recomposiciones: de esta manera se planifica el contenido coreográfico intertextual de un ballet postmoderno o *neobarroco*. Añadimos que la poliestilística estructura musical, creada por V. Turcu, sintetiza las características semejantes a la forma de la *suite* y del *concerto grosso* barroco: de esta manera la coreógrafa logra un multidimensional espacio estético que corresponde a las ideas del pensamiento postmoderno y fundamenta la realización coreográfica de *Las amistades peligrosas*. A continuación, las formas del *concerto grosso* y del *basso ostinato* permiten crear unos desarrollados y rebuscados *Pas d'action* que, a su vez, incluyen las formas coreográficas más pequeñas.

Concluimos con que el equipo creativo de *Las amistades peligrosas* ha buscado la posibilidad de crear una particular síntesis de los elementos teatrales fundamentada en el texto original de Choderlos de Laclos y sus numerosas retransmisiones tanto escénicas como cinematográficas. El resultado de esta síntesis es una narración coreográfica que abarca una enorme cantidad de sentidos, alusiones y metáforas. Este particular fenómeno basado en la armonía de todos los componentes teatrales que se juntan interpretando y explicando la idea principal, crecen uno del otro, se entremezclan y sugestionan numerosos detalles a lo largo del desarrollo de la trama, podríamos denominar la *síntesis neobarroca*. Asimismo, el contexto visual se ajusta a la idea *neobarroca minimalista* y sigue siendo un detalle importante en el tema de la seducción peligrosa.

Queda por añadir que tanto la idea inicial que se establece al principio y la decisión que se toma en relación del objetivo final como las numerosas circunstancias externas determinan la manera y el método del coreógrafo y de la creación en cada caso concreto.

A modo de resumen y tras asumir todo el trabajo realizado, podemos decir que gracias a una potente base de datos que fue la idea inicial y el punto de partida de esta tesis, hemos conseguido conservar y representar de manera ordenada una detallada página de la historia teatral y de su compañía. Todos estos materiales, fotografías y vídeo archivos, anotaciones y bosquejos, sin duda, algún día podrían servir a los próximos inves-

tigadores del ballet esloveno, cronistas de la Ópera Nacional Eslovena en Maribor y del festival en Dubrovnik.

Entre las líneas de investigación que abre esta tesis destacaríamos las siguientes:

- La historia creativa y artística de la compañía del SNG Maribor en la memoria colectiva: reconstrucción narrativa de los eventos y biografías teatrales a través de las memorias y testimonios de sus integrantes y colaboradores.
- En un estudio sistémico/comparativo podríamos sistematizar los conocimientos acerca de la variedad de métodos de coreografiar en el caso del mismo creador (V. Turcu, L. Mujić, E. Clug) y, también, las particularidades de su colaboración creativa con los bailarines en distintas obras.
- La aplicación del marco metodológico del estudio de caso permite explorar acerca de las uniones creativas y numerosas formas de la colaboración artística que surgen en el proceso de la puesta en escena.
- Tal vez, merece la pena profundizar el estudio de las etapas creativas artísticas de los integrantes de la compañía que nunca se indagan ni se describen: las fases preparatorias y los sistemas personales del entrenamiento, ajustes psicológicos/artísticos, fuentes de inspiración, primeras ideas del papel y su evolución posterior, etc. En este sentido podrían ser interesantes las tentativas de indagar en los complejos fenómenos de la reflexión artística, cuestiones de la psicotécnica, autoobservación y autocorrección en el acto creativo, manifestaciones de maestría actoral o las estético-psicológicas variaciones de la expresividad artística.
- Además, destacaríamos la posibilidad de una indagación sistémica y comparativa de las prácticas artísticas dentro de los distintos gremios teatrales.
- Asimismo, constatamos la necesidad de continuar la investigación en torno a la recepción creativa teatral y profundizar acerca del público de ballet mariborense, un fenómeno “creado” gracias al permanente esfuerzo profesional del colectivo SNG Maribor.

Cerramos esta tesis con la idea de que el estudio de cualquier materia creativa teatral, multidisciplinaria por naturaleza, exige del investigador unos amplios conocimientos y la precisión en seleccionar el objeto de estudio, un fenómeno que podría dar lugar a una nueva combinación de metodologías y herramientas examinadoras.

5 Bibliografía

5.1 Libros y artículos

- Abad Carlés, Ana. (2004). *Historia de ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- Abdokov, Y. (2009). *Muzykalnaya poetika khoreografii* [La poética musical de la coreografía]. Moscú: RATI-GITIS.
- Aguilera, O. (1997). *El proceso creativo*. Madrid: Editorial Fragua.
- Alexidze, G. (2013). *Shkola baletmeistera* [La escuela del *ballet master*]. Moscú: GITIS.
- Alonso de Santos, J. L. (2007). *Manual de Teoría y Práctica Teatral*. Madrid: Castalia.
- Alonso Monreal, Carlos. (2000). *Qué es la creatividad*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L.
- Álvarez, A. (1974). *Psicología del arte*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Amabile, T. (2000). *Creatividad e innovación*. Bilbao: Deusto, DL.
- Antonenko, E. (2011). *Yazyk tsveta* [El lenguaje del color]. Kharkov: Folio.
- Aranovski, M. (1975). Opyt postroeniya modeli tvorcheskogo protsessa kompositora [Una experiencia en construir el modelo del proceso creativo del compositor]. En *Metodologicheskie problemy sovetskogo iskusstvoznaniya*, nº1, pp.127-141. Leningrado: LGITMiK.
- Baril, J. (1987). *La danza moderna*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.
- Barron, F. (1976). *Personalidad creadora y proceso creativo*. Madrid: Marova. Traducción al castellano Pilar Sánchez.
- Basin, E. y Krutous, V. (2016). *Psikhologia iskusstva. Lichnostny podkhod* [Psicología del arte. Enfoque personal]. Moscú: Youright.
- Basso, A. (1986). *Historia de la música, volumen 6: La época de Bach y Haendel*. Madrid: Ediciones Turner, S.A. (Versión original en italiano: *Storia della*

- musica*. vol.VI: *L'età di Bach e di Haendel*. Torino, E.D.T., 1977).
- Bèjart, M. (1998). *Mgnovenie v zhizni drugogo. Chiey zhizni* [Título original: *Un instant dans la vie d'autrui. Mémoires*]. Traducción al ruso L. Zonina, M. Zonina. Moscú: Russkaya Tvorcheskaya Palata.
- Bell, J. (2005). *Cómo hacer tu primer trabajo de investigación. Guía para investigadores en educación y ciencias sociales*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A., segunda edición. Traducción: Roc Filella Escolá.
- Beriozkin, V. (2011). *Iskusstvo scenografii mirovogo teatra* [El arte de la escenografía del teatro mundial]. Vol.12. Moscú: Krasand.
- Bezuglaya, G. (2005). *Kontsermeyster baleta: muzykalnoe soprovozhdenie uroka klassicheskogo tantsa. Rabota s repertuarom* [Pianista de ballet: acompañamiento musical para la clase de la danza clásica. Trabajo con el repertorio]. San-Petersburgo: Akademia Russkogo Baleta imeni A. Vaganovoy.
- Blanquer Ponsoda, A. (1989). *Análisis de la forma musical*. Valencia: Piles, S.L.
- Blay, A. (1967). *La personalidad creadora. Técnicas psicológicas y liberación interior*. Barcelona: Elicren.
- Blok, L. D. (1987). *Klassicheski tanets. Istoria i sovremennost* [La danza clásica. Historia y modernidad]. Moscú: Iskusstvo.
- Blokh, M. (1920). *Tvorchestvo v nauke i tekhnike* [La creatividad en la ciencia y en la técnica]. Petrograd.
- Bohm, D. (2002). *Sobre la creatividad*. Barcelona: Kairós.
- Bono, E. (1994). *El pensamiento creativo*. Barcelona: Paidós.
- Borev, Y. (2002). *Estetika* [Estética]. Moskva: Vysshaya shkola.
- Bowden, S. (1999). The Avant-gard Politics of Petroushka: Retrieving the performance Text of 1911. En J. Adshead-lansdale, *Dancing Texts. Intertextuality in Interpretation*, pp.26-53. London: Dance Books Cecil Court Ltd.
- Brazhe, R. (2002). *Sinergetika i tvorchestvo* [Sinérgica y creatividad]. Uliianovsk: Uliianovski GTU.
- Bukofzer, M. F. (2002). *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Música. Versión castellana de Clara Janés y José M^a. Martín Triana.
- Burrows, J. (2010). *A Choreographer's Handbook*. London and New York: Routledge, Taylor&Francis Group.

- Calabrese, O. (1999). *La era neobarroca*. Traducción de A. Giordiano. Madrid: Catedra. Signo e imagen.
- Camino, F. (2002). *Barroco. Historia, compositores, obras, formas musicales, discografía e intérpretes de la música barroca*. Madrid: Ollero y Ramos, Editores. S.L.
- Colomé, D. (1989). *El indiscreto encanto de la danza*. Madrid: Ediciones TURNER S.A.
- Csikszentmihalyi, M. (1988). Society, culture and person: a sistem view of creativity. En Sternberg, R. J.: *The nature of creativity*. Cambridge University Press.
- Csikszentmihalyi, M. (2014). *Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento*. Barcelona : Paidós, traducción de José Pedro Tosaus Abadía.
- Csikszentmihalyi, M. (2014). *Fluir. Una psicología de felicidad*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U., traducción Nuria López.
- Chernavski, D. y Chernavskaya, N. (1997). *Problemy tvorchestva s tochki zreniya sinergetiki* [Problemas de la creatividad desde el punto de vista de la sinérgica]. Moscú: Nut. Predprint.
- Cerny Minton, S. (2013). *Coreografía. Método básico de creación de movimiento*. Título original: *Choreography. A basic approach using improvisation*. Traducción: Pedro Gonzalez del Campo Román. Badalona: Paidotribo Les Guixeres.
- Chigariova, E. (2007). Polistilistika [Poliestilística]. En V. Tsenova (ed.) *Teoriya sovremennoy kompozitsii*. [Teoría de la composición moderna], pp.431-449. Moscú: Muzyka.
- Díaz, M. (coord.), Bresler, L., Hiraldez, Gotzon Ibarretxe, A., y Malbrán, S. (2006). *Introducción a la investigación en la Educación Musical*. Madrid: Enclave Creativa.
- Engelmeyer, P. (1910). *Teoria tvorchestva* [Teoría de la creatividad]. San Petersburgo.
- Esaulov, I. (2015). *Pedagogika i repetitorstvo v klassicheskoy khoreografii* [Pedagogía en la coreografía clásica]. San-Petesburgo: Planeta muzyki; Lañ.
- Esquivas Serrano, M. T. (2004). Creatividad: definiciones, antecedentes y aportaciones. *Revista Digital Universitaria*, vol.5 nº1, pp.7-17.

- Evin, I. (2014). *Sinergetika v gumanitarnykh naukakh* [La sinérgica en humanidades]. Moscú: Librokom.
- Fayer, Y. (1970). *O sebe, o muzyke, o baletе* [Sobre sí mismo, la música y el ballet]. Moscú: Sovietski kompositor, edición de F. Roziner.
- Fokine, M. (1962). *Protiv techenia* [Contra corriente]. Moscú: Iskustvo.
- Fonteyn, M. (1978). *A Dancer's World. An introduction*. London: W.H. Allen&Co.Ltd.
- Frances, R. (2005). *Psicología del Arte y de la Estética*. Madrid: Akal.
- Fuchs, E. (2002). *Istoria nravov* [Historia de la moralidad]. Smolensk: Rusich.
- Gabovich, M. (1977). *Statii, vospominania, materialy* [Artículos, memorias, materiales]. Moscú: Iskustvo.
- Gaevski V., Gershenson P. (2010). *Razgovory o russkom baletе* [Conversaciones sobre el ballet ruso]. Moscú: Novoe Izdatelstvo.
- Gaevski, V. (2002). *Perechityvaya Levinsona* [Releyendo a Levinson]. *Mariinski teatr* n°1-2, p.13.
- García-Márquez, V. (1990). *The Ballets Russes: Colonel de Basil's Ballets Russes de Monte Carlo 1932-1952*. New York: Alfred A. Knopf.
- Gardner, H. (1994). *Educación artística y desarrollo humano*. Barcelona: Paidós.
- Gardner, H. (1997). *Arte, mente y cerebro*. Barcelona: Paidós.
- Gardner, H. (2001). *Estructuras de la mente*. Barcelona: Paidós.
- Goleman, D. (2012). *El cerebro y la inteligencia emocional*. Barcelona: Ediciones B.
- Grabovoy, A. (2018). *Historia podushki* [Historia de la almohada]. Recuperado de <http://www.fb.ru> (2018, 21 de febrero).
- Gradova, K. y Gutina, E. (1976). *Teatralny kostum. Zhenski kostum* [El vestuario. El traje femenino]. Vol. I. Moscú: Vserossiyskoe teatralnoe observatorio.
- Gradova, K. (1987). *Teatralny kostum. Muzhskoy kostum* [El vestuario. El traje masculino]. Vol. II. Moscú: Souz teatralnykh deyatel'nykh RSFSR.
- Gromov, Y. (1997). *Tanets i ego rol v vospitanii plasticheskoy kultury aktera* [Danza y su papel en la formación de la cultura plástica del actor]. San Petersburgo: SPBGUP.

- Groysman, A. (2003). *Osnovy psijologii judozhestvennogo tvorchestva. Uchebnoe posobie* [Los fundamentos de la psicología de la creatividad artística. Manual]. Moskva: Kogito-Tsentr.
- Gruzenberg, S. (1923). *Psikhologia tvorchestva* [Psicología de la creatividad]. Minsk.
- Gruzenberg, S. (1924). *Geniy i tvorchestvo* [El genio y la creatividad]. Leningrado.
- Guest, I. (1974). *Fanny Cerrito. The life of Romantic Ballerina*. Londres.
- Guest, I. (1986). *Gautier on Dance*. Londres: Dance Books.
- Gulianitskaya, N. (2009). *Metody nauki o muzyke* [Métodos de investigación en la música]. Moscú: Musyka.
- Guseikhanov M., Radzhavov O. (2007). *Kontsepcii sovremennogo estesvoznaniya* [Conceptos actuales de las ciencias naturales]. Moscú: Izdatelsko-torgovaya korporatsiya Dashkov & Cº.
- Hampton, C. (1992). *Opasnye sviazi: piesa v 3 aktakh po motivam odnoimennogo romana Ch. de Laclos* [Las amistades peligrosas. Pieza en tres actos sobre Laclos] En *Sufler: zhurnal zarubezhnoy dramaturgii*, vol. I, p.55-85. Moscú: Rudomino.
- Hernández Hernández, F., Pérez López, H.J. y Gómez Muntané, M. (2006). *Bases para un debate sobre investigación artística*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Secretaria General Técnica. Colección: Conocimiento Educativo.
- Hormigón, Laura. (2017). *El ballet romántico en el teatro del Circo de Madrid (1842-1850)*. Madrid: ADE.
- Howard, P. (2002). *What is Scenography*. Londres: Routledge.
- Hranitel, A. (2006). *Kostumografia. (Costume design 1986-2006)*. Ljubljana: Mednarodni grafichni likovni center.
- Humprey, D. (1987). *The Art of Making Dances*. (ed. B. Pollack), Dance Books, Alton.
- Illarionov, B. (2008). *Tri veka peterburgskogo baleta* [Tres siglos del ballet petербurguense]. San Petersburgo: Petropol Publishing Co.
- Ilin, E. (2007). *Psikhologia tvorchestva, kreativnosti, odarennosti* [Psicología de la creatividad]. San Petersburgo: Piter.
- Jordan, S. (2000). *Moving music. Dialogues with music in twentieth-century ballet*. Londres: Dance Books Ltd.

- Kagan, M. (1972). *Morfologia iskusstva* [Morfología del arte]. Leningrado: Iskustvo.
- Karsavina, T. (1971). *Teatralnaya ulitsa* [La calle Tetral]. Leningrado: Editorial Iskustvo, traducción del inglés G. Gulianitskaya.
- Kasianenko, L. (2003). *Rabota pianista nad facturoi* [Trabajo del pianista sobre la textura musical]. Kiev: Natsionalnaya Akademia Muzyki.
- Kholopova, V. (2006). *Formy muzykalnykh proizvedenii. Uchebnoe posobie* [Formas de las obras musicales. Manual]. San-Petersburgo: Lañ.
- Khrenov, N. (1980). *Tvorcheski protsess v kino kak obiekt izucheniya* [El proceso creativo en el cine como objeto de estudio]. En Meylakh, B. (ed.), *Psikhologia protsessov khudozhestvennogo tvorchestva* [Psicología de los procesos creativos artísticos], pp.150-172. Leningrado: Nauka.
- Khudekov, S. (2009). *Vseobshchaya istoria tantsa* [Historia general de la danza]. Moscú: Exmo.
- Kirkland, G. I. (1986). *Dancing on my Grave, an autobiography*. New York: Jove Books.
- Klimovitski, A. (1979). *O tvorchestvom processe Beethovena* [Acerca del proceso creativo en Beethoven]. Leningrado: Musica.
- Klimovitski, A. (1980). *Nekotorye osobennosti tvorchestvoy laboratorii Beethovena (metodicheskie zametki)* [Algunas particularidades del laboratorio creativo de Beethoven. Apuntes metodológicos]. En Meylakh, B. (ed.), *Psikhologia protsessov khudozhestvennogo tvorchestva* [Psicología de los procesos creativos artísticos], pp.139-150. Leningrado: Nauka.
- Krasovskaya, V. (2008). *Zapadno-evropeyski balletny teatr. Epokha Noverra* [El teatro de ballet en Europa occidental. La época de Noverre]. San Petersburgo: Lan Music Planet.
- Krivtsun, O. (2015). *Psikhologia iskusstva* [Psicología del arte]. Moscú: Yurayt.
- Koriagina, N. y Mikhaylova, E. (2015). *Sotsialnaya psikhologia. Teoria i praktika* [La psicología social. Teoría y práctica]. Moscú: Yurait.
- Kovalik, O. (2011). *Povsednevnyaya zhizn balerin russkogo imperatorskogo teatra* [La vida diaria de las bailarinas del teatro imperial ruso]. Moscú: Molodaya gvardia.
- Kulka, J. (2014). *Psikhologia iskusstva* [Psicología del arte]. Traducción I. Oli-va. Kharkov: Gumanitarny tsentr.

- Kurysheva, T. (2007). *Muzykalnaya zhurnalistika i muzykalnaya kritika* [El periodismo y la crítica musical]. Moscú: VladoPress.
- Laclos, Ch. de (2002). *Las amistades peligrosas*. Madrid: Espasa, Colección Austral, traducción Almudena Montojo.
- Laclos, Ch. de (2013). *Las amistades peligrosas*. Barcelona: Clásicos Universales, RBA Libros, S.A. Edición de Gabriel Ferrater.
- Lebedeva, G. (2007). *Balet: semantika y arkhitektonika* [El ballet: semántica y arquitectónica]. San Petersburgo: Lan Planeta Musyki.
- Levinson, A. (2008). *Staryi i novyi balet. Mastera baleta* [El ballet viejo y nuevo. Los maestros de ballet]. San-Petersburgo: Lañ.
- Lezin, V. (1907). *Khudozhestvennoe tvorchestvo kak osoby vid ekonomii mysli. Voprosy teorii y psikhologii tvorchestva* [La creatividad artística como un modo de ahorrar el pensamiento. Cuestiones teóricas y psicológicas de la creatividad], Vol.I. Kharkov.
- Lukina, M. (2003). *Tekhnologia intervyyu* [Tecnología de la entrevista]. Moscú: Aspect Press.
- Lynn Anne Blom, L. C. (1982). *The Intimate Act of Choreography*. Pittsburg: University of Pittsburg Press.
- Makarova, N. (2011). *Biografiya v tantse* [Biografía en la danza]. Moscú: Artist. Rezhisser. Teatr.
- Maksimenko, C. y Karamushko L. (ed.). (2011). *Aktualni problemy psikhologii. Organizatsiyna psikhologia. Ekonomichna psikhologia. Sotsialna psikhologia* [Problemas de la psicología actual. Psicología de la organización. Psicología económica. Psicología social], Vol.I. Kyiv: A.C.K. nº32.
- Marín, R. (1996). *La creatividad, evolución e investigación*. Madrid: UNED.
- Marina, J. (2013). *El aprendizaje de la creatividad*. Barcelona: Arial.
- Markov, S. (2011). *Tvorchestvo* [La creatividad]. En Maksimenko, L. (ed.) *Aktualni problemy psikhologii. Organizatsiyna psikhologia. Ekonomichna psikhologia. Sotsialna psikhologia*. Vol. I, pp.374-380. Kyiv: A.C.K.
- Martínez Valderas, J. (2017). *Manual de espacio escénico. Terminología, fundamentos y proceso creativo*. Granada: Tragacanto.
- Mata, F. (1986). *La mejor música Barroco*. Barcelona: Ediciones Daimon, Manuel Tamayo.

- Maurois, A. (1988). *Tri Dumas. Literaturnye portrety* [Tres Dumas. Los retratos literarios]. Kiev: Vyscha shkola.
- Maximova, E. (2004). *Madam "net"* [La señora "no"]. Moscú: AST Press kniga.
- Mazel, L. y V. Tsukkerman, V. (1967). *Analiz muzykalnykh proizvedeniy* [Análisis de las obras musicales]. Moscú: Muzyka.
- McKinney, J. y Butterworth, Ph. (2009). *The Cambridge Introductiion to Scenography*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Meylakh, B. (1980). Psikhologia khudozhestvennogo tvorchestva: predmet i puti issledovaniya [Psicología de la creatividad artística: objeto y métodos de investigación]. En Meylakh, B. (ed.), *Psikhologia protsessov khudozhestvennogo tvorchestva*. [Psicología de los procesos creativos artísticos], pp.5-23. Leningrado: Nauka, leningradskoe otdelenie.
- Mijalkov-Konchalovsky, A. (1977). *Parabola zamysla* [Parábola de la idea]. Moskva.
- Mora, F. (2014). *¿Cómo funciona el cerebro?* Madrid: Alianza Editorial.
- Morris, G. (2001). Dance Partnerships: Ashton and his Dancers. *Dance Research: The Society for Dance Research Vol. 19, nº1. Published by Edinburg University Press.*, 11-59.
- Muja, A. (1979). *Process kompozitorskogo tvorchestva* [El proceso creativo del compositor]. Kiev: Muzychna Ukraina.
- Müller, H. (2012). *Prosa. Dramy. Esse. Dialogi* [Prosa. Dramaturgia. Ensayos. Diálogos]. Moscú: ROSSPEN, compilación de V. Koliazin.
- Neubauer, H. (1997, 1999). *Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji*. Vol. I, II. Ljubljana: Forum 7.
- Neubauer, H. (2006). *Umetnost koreografije*. Ljubljana: Javni sklad RS za kulturne dejavnosti.
- Neubauer, H. (2009). Balet v Mariboru od prvih zacetkov do danes. B V. Ravnjak, *Devedeset let Slovenskega Narodnega Gledalisca v Mariboru 1919-2009*, pp.110-137. Maribor: SNG Maribor.
- Neubauer, H. (2013). *Obrazi slovenskega baleta. Biografski leksikon*. Ljubljana: Samozaložba, druga dopolnena izdaja.
- Neumann, E. (1992). *Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad*. Madrid: Tecnos.

- Nieva, F. (2011). *Tratado de escenografía*. Madrid: Ensayos y Manuales RE-SAD Fundamentos, tercera edición.
- Nikitin, V. (2011). *Masterstvo khoreografa v sovremennom tantse* [La maestría del coreógrafo en la danza moderna]. Moscú: GITIS.
- Nosina, V. (2006). *Simvolika muzyki I.S. Bacha* [Símbolos en la música de Bach]. Moscú: Klassika-XXI.
- Noverre, J. (2004). *Cartas sobre la danza y los ballets*. Madrid: Librerías deportivas Esteban Sanz, S.L.
- Ovsiankina, G. (2007). *Muzykalnaya psikhologia* [Psicología musical]. Moscú: Souz khudozhnikov.
- Orlikovsky, W. (1998) *Das klassische ballett-mein Leben*. Edición Höller C. Graz: Edition Strahalm.
- Palisca, C. V. (1991). *Baroque music*. Prentice Hall Inc. Englewood Cliffs, N.J.
- Pazowski, A. (1966). *Zapiski dirizhera* [Apuntes del director de orquesta]. Moscú: Muzyka, ed. V. Kukharski.
- Petipa, M. (2003). *Memuary baletmeistera, statii i publikatsii o nem* [Memorias del ballet master, artículos y publicaciones sobre él]. San Petersburg: Souz Khudozhnikov, edición A. Ignatenko.
- Picazo, D. (2013). Introducción . En Ch. de Laclos, *Las amistades peligrosas* (págs. 7-64). Madrid: Catedra, Letras Universales. Edición de Dolores Picazo.
- Prado, J. d. (1994). La novela epistolar. En *Historia de la literatura francesa*. (págs. 610-648). Madrid: Catedra, S.A. Coordinador J. del Prado.
- Pelto, P. J. (1978). *Anthropological Research. The Structure of Inquiry*. Melbourne: Cambridge University Press.
- Pérez Arroyo, R. (2012). *La práctica artística como investigación. Propuestas metodológicas*. Madrid: Editorial Alpuerto, S.A.
- Pérez Royo, V. y Sánchez, J.A. (2010). La investigación en artes escénicas. Introducción. En *Cairon, Práctica e investigación*, vol.13, Universidad de Alcalá, Madrid, p.9.
- Petit, R. (2008). *Ya tantseval na volnakh. Roman s zhizniu*. El título original: *J'ai dansé sur les flots*. (traducción) Moscú: Fluid; Editions Grasset&Fasquelle, 1993.

- Plisétskaya, M. (2006). *Yo, Maya Plisétskaya*. San Sebastian-Donostia: Editorial Nerea, S.A. Versión castellana María García Barris.
- Prieto, M. (2013). Introducción. En Ch. de Laclos, *Las amistades peligrosas* (págs. 10-13). Madrid-México-B.A.
- Ponomarev, Y. (1970). *Psikhologiya tvorchestva* [Psicología de la creatividad]. Moscú: Nauka.
- Ponamariov, Y. (1976). *Psikhologiya tvorchestva* [Psicología de la creatividad]. Moscú: Nauka.
- Protopopov, V. (1979). *Ocherki iz istorii instrumentalnykh form xvi- nachala xix vekov* [Ensayos acerca de las formas instrumentales desde el siglo xvi hasta el principio del siglo xix]. Moscú.
- Ravnjak, V. (2009). *Devetdeset let Slovenskega Narodnega Gledaliska v Mariboru 1919-2009*. Maribor: SNG.
- Rebel, G. (1995). *El lenguaje corporal*. Título del original alemán: *Was wir onhe worte sagen die natürliche Körpersprache*. Traducción de Eduardo Knörr. Madrid: EDAF.
- Revskeya, N. (2010). *Rol muzykanta v uroke tantsa* [El papel del músico en la clase de ballet]. Disponible en <http://www.revskeya.ru> (2017, 10 de febrero).
- Rimski-Korsakov, N. (1982). *Letopis moey muzykalnoi zhizni* [Crónicas de mi vida musical]. Moscú: Muzuka, 9e izdanie.
- Robinson, K. (2012). *Busca tu elemento. Aprende a ser creativo individual y colectivamente*. Barcelona: Urano.
- Rodríguez Pascual, G. (2005). "El arco creativo". *Aproximación a una teoría unificada de la creatividad*. Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria: Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria.
- Romeo, F. (2002). Prólogo. En Ch. de Laclos, *Las amistades peligrosas*, pp.7-35. Madrid: Colección Austral, Espasa. Edición de Félix Romeo.
- Romo, M. (1997). *Psicología de la creatividad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Rosso, M. y Dillon, G. (2013). ¿Es posible investigar los propios procesos creativos? Cuestiones de la Crítica Genética aplicada por creadores-investigadores. *Manuscritica nº24*, pp.55-60.

- Rozhdestvenskaya, N. (2012). *Khudozhestvennoe tvorchestvo i emotsionalny intellekt* [La creatividad artística y el intelecto emocional]. San Petersburgo: SPGATI.
- Runin, B. (1980). O psikhologii improvizatsii [Psicología de la improvisación]. En Meylakh, B. (ed.), *Psikhologia protsessov khudozhestvennogo tvorchestva* [Psicología de los procesos creativos artísticos], pp.45-57. Leningrado: Nauka, leningradskoe otdelenie.
- Sadie, S. (2000). *Guia Akal de la música*. Madrid: Ediciones Akal.
- Salazar, A. (2003). *La danza y el ballet*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, S. L.
- Savostianov, A. (2007). *Obschaya i teatralnaya psikhologia: uchebnoe posobie dlia studentov vuzov* [La psicología general y teatral: un manual para los estudiantes de las escuelas superiores]. Sant Petersburg: KAPO.
- Selchenok, K. (1999). *Psikhologia khudozhestvennogo tvorchestva* [Psicología de la creatividad artística]. Kharvest, recurso electrónico.
- Shakh-Azizova, T. (1980). Protsess sozdaniya dramaticheskogo spektaklia (o problemakh i zadachakh izucheniya) [El proceso de creación del espectáculo dramático. Problemas de la investigación]. En Meylakh, B. (ed.), *Psikhologia protsessov khudozhestvennogo tvorchestva* [Psicología de los procesos creativos artísticos], pp.103-113. Leningrado: Nauka.
- Shenderovich, E. (1996). *V kontsertmeysterskom klasse. Razmyshlenia pedagoga* [En la clase de acompañamiento. Reflexiones del profesor]. Moscú: Muzyka.
- Shimizu, Daichi y Okada Takeshi. (s.f.). *Creative Process of Improvised Street Dance*. University of Tokyo.
- Slonimski, Y. (1937). *Mastera baleta* [Grandes figuras del ballet]. Leningrado.
- Solso, R. (2006). *Kognivnaya psikhologia*. San Petersburgo: Piter. Versión original: Robert L. Solso, *Cognitiv Psychology*. Allyn&Bacon, Boston, London, 1979.
- Sokovikova, N. (2012). *Psikhologia baleta* [Psicología del ballet]. Novosibirsk: Novosibirski izdatelski dom.
- Stanislavski, K. (1957). *Polnoe sobranie sochineniy v 8 tomakh* [Obra completa en 8 volúmenes]. Moscú.
- Sventsitskaya, Y. (2010). *Psikhologia teatra* [Psicología del teatro]. San Petersburgo: IVESEP.

- Tardif, T. y Sternberg, R. J. (1988). What do we know about creativity? En Sternberg, R. J.: *The nature of creativity*. Cambridge University Press.
- Taylor, J. y Taylor C. (2008). *Psicología de la Danza*. Traducción de inglés María del Mar Cañas. Madrid: Gaia Ediciones.
- Trancón, S. (2006). *Teoría del Teatro. Bases para el análisis de la obra dramática*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Travirka, A. (2011). *Dubrovnik: ciudad de cultura y arte*. Zadar: Forum-Zadar.
- Tsukkerman, V. (1987). *Analiz muzykalnykh proizvedeniy. Variatsionnaya forma* [Análisis de las obras musicales. Variaciones]. Moscú: Muzyka.
- Vanslov, V. (1980). *Statii o balete* [Artículos sobre ballet]. Leningrado: Muzyka.
- Ventos, X. R. (1980). *De la modernidad. Ensayo de la filosofía crítica*. Barcelona.
- Ventos, X. R. (1990). *Por qué filosofía*. Barcelona.
- Vidal, M. C. (1993). The death of politics and sex in the eighties show. *New lit history, Charlottesville*, vol.24, nº1, 171-194.
- Virc, B. (2009). Opera, baletna in koncertna produkcija SNG Maribor od sezone 2006/2007 do sezone 2008/2009. B V. Ravnjak, *Devedeset let Slovenskega Narodnega Gledaliska v Mariboru 1919-2009*, pp.192-201. Maribor: SNG Maribor.
- Vitsinski, A. (2008). *Process raboty pianista-ispolnitelia nad musycalnym proizvedeniem* [Proceso de trabajo del pianista-intérprete sobre la obra musical]. Moscú: Klassika-xxi.
- Volkov, S. (1985). *Balanchine's Tchaikovsky*. New York: Simon and Shuster.
- Volynski, A. (1992). *Kniga likovaniy* [Libro de jubilos]. Moscú: Iskustvo.
- Vygotsky, L. (2006). *Psicología del arte*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Weissman, P. (1967). *La creatividad en el teatro (un estudio psicoanalítico)*. Traducción Julieta Campos. México: Siglo xxi.
- Wilson, G. D. (1991). *Psychology and Performing Arts*. Amsterdam/Lisse: Sweets&Zeitlinger B.V.
- Yakobson, L. V. (2001). *Pisma k Noverru: vospominania i esse* [Cartas a Noverre: memorias y ensayos]. New York: Hermitage Publishers .

- Yakobson, P. (1934). *Protsess tvorcheskoy raboty izobretatelia* [Proceso del trabajo creativo del inventor]. Moscú-Leningrado.
- Yakovleva, Y. Y. (2005). *Mariinski teatr. Balet xx vek* [El teatro Mariinski. El ballet del siglo xx]. Moscú: Novoe Literaturnoe obozrenie.
- Zakharov, R. (1954). *Iskusstvo baletmeistera* [El arte del ballet master]. Moscú: Iskusstvo.
- Zakharov, R. (1983). *Sochinenie tantso. Stranitsy pedagogicheskogo opyta* [Composición de la danza. Las páginas de la experiencia pedagógica]. Moscú: Iskusstvo.
- Zamacois, J. (2007). *Curso de formas musicales*. Alcorcón (Madrid): Mundi-música Ediciones, S.L.
- Zaripov, R. y Valiaeva, E. (2015) *Dramaturgia y kompozitsiya tantso* [Dramaturgia y composición de la danza]. San Petersburgo: Planeta muzyki. Lan.
- Zozulina, N. (2012). *John Neumeier v Peterburge* [John Neumeier en Petersburgo]. San Petersburgo: Alaborg.

5.2 Tesis y tesinas

- Abad Carlés, A. (2012). *Coreógrafas, directoras y pedagogas: la contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al siglo XXI*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Abdullina, M. (2016). *Roman Ch. de Laclos Opasnye sviasi v dialoge iskusstva* [La novela de Ch. de Laclos *Las amistades peligrosas* en el diálogo de las artes]. San Petersburgo, Rossiyski Gosudarstvenny pedagogicheskiy universitet imeni Gertsena. Disponible en <http://www.dislib.net> (2017, 10 de octubre).
- Anestratenko, M. (2016). *Sintez iskusstva v muzykalnom teatre kontsa XIX-nachala XX vekov: istoki metoda raboty F. I. Shaliapina nad roliu* [Síntesis de las artes en el teatro musical del final del siglo XIX y principio del XX: fuentes del método de trabajo de F. I. Shaliapin sobre el papel]. Moscú: GITIS. Disponible en <http://www.gitis.net> (2017, 10 de febrero).
- Aranzazu Baselga, M. (2015). *An investigation of professional ballet dancers pre-performance routines and superstitious behaviours*. Universidad de Birmingham. Disponible en <http://www.ethos.bl.uk> (2015, 15 de diciembre).

- Balinskaya, O. (2013). *Tvorchestvo baletmeistera B. A. Fenstera v kontekste razvitiia sovetskogo baletnogo teatra* [La creatividad de B. A. Fenster en el contexto del teatro de ballet soviético]. San Petersburgo: Akademia Russkogo Baleta imeni A. Vaganovoi. Disponible en <http://www.dissercat.com> (2017, 1 de febrero).
- Bochkarev, L. (1989). *Psikhologicheskie mekhanizmy muzykalnogo perezhivaniia* [Los mecanismos de la vivencia musical]. Kiev: Conservatorio Superior de Kiev. Disponible en <http://www.dissercat.com> (2017, 2 de febrero).
- Dobson, E. (2012). *An investigation of the processes of interdisciplinary creative collaboration: the case of music technology students working with the performing arts*. Disponible en <http://www.eprints.hud.ac.uk> (2015, 10 de diciembre).
- Ermakova, O. (2002). *Novatsii khoreograficheskogo yazyka v tvorchestve M. Bejara i J. Nuemeiera* [Innovaciones en el lenguaje coreográfico de M. Béjart y J. Neumeier]. San-Petersburgo: San Peterburgski Gumanitarny universitet profsouzov. Disponible en <http://www.dissercat.com> (2015, 2 de diciembre).
- Fedorchenko, O. (2006). *Tvorchestvo J. Perrot v Peterburge (1848-1859): k probleme formirovaniia muzykalno-khoreograficheskoy struktury akademicheskogo baleta* [La creatividad de J. Perrot en Petersburgo (1848-1859): hacia el problema de la estructura musical-coreográfica]. San Petersburgo: Gosudarstvennaya Akademia Teatralnogo Iskusstva. Disponible en <http://www.dissercat.com> (2018, 5 de diciembre).
- Galkin, A. (2015). *Poetika baletnogo spektaklia konca XIX veka. Pervaya peterburgskaya postanovka Lebedinogo osera* [Poética del espectáculo de ballet del final del siglo XIX. La primera puesta en escena de *El Lago de los cisnes* en San Petersburgo]. Moscú. Disponible en <http://www.dislib.net> (2018, 5 de diciembre).
- Galtsyna, N. V. (2008). *Stanovlenie i razvitie Natsionalnogo baletnogo teatra Karelii en 1950-1970* [Desarrollo del Ballet Nacional de Carelia en 1950-1970]. Petrozavodsk. Disponible en <http://www.dissercat.com> (2018, 5 de diciembre).
- Huidobro Salas, T. (2004). *Una definición de la creatividad a través de los 24 autores seleccionados*. Madrid: UCM. Disponible en <http://www.ucm.es> (2016, 10 de diciembre).

- Ilichiova, M. (2001). *Evolucia baleta v dialoge so vremenem. Tschetnaya predostorozhnost v Peterburge-Petrograde-Leningrade-Peterburge* [Evolución del ballet en el diálogo con el tiempo. *La Fille mal gardée* en Petersburgo-Petrogrado-Leningrado-Petersburgo]. San Petersburgo. Disponible en <http://www.dissercat.com> (2018, 5 de diciembre).
- Kuznetsov, I. (2013). *Muzykalno-plasticheskaya estetika P. A. Pestova* [La estética musical y plástica de P. A. Pestov]. Moscú: GITIS. Disponible en <http://www.gitis.net> (2015, 1 de diciembre).
- Leonova, M. (2008). *Rol moskovskoy baletnoy shkoly v tvorcheskoy zhizni Bolshogo teatra: 1945-1970* [El papel de la escuela de ballet moscovita en la vida creativa del teatro Bolshoi: 1945-1970]. Moscú: GITIS. Disponible en <http://www.gitis.net> (2015, 5 de diciembre).
- Martínez Valderas, J. (2014). *Juan Ruesga: escenografía y espacio escénico del Teatro Independiente al teatro público andaluz*. Universidad de Granada.
- May, V. (2005). *Intuitive Inquire and Creative Process. A case study of an artistic practice*. . Queensland: Queensland University of Technology. Master thesis.
- Naborschikova, S. (2009). *Balanchine y Stravinski: k probleme muzykalno-khoreograficheskogo sintesa* [Balanchine y Stravinski: hacia el problema de la síntesis musical-coreográfica]. Moscú: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoria imeni Chaikovskogo. Disponible en <http://www.dissercat.com> (2015, 5 de diciembre).
- Nayko, N. (2003). *Otazhenie problem tvorcheskogo protsessa v literaturnom nasledii russkikh kompozitorov XIX- pervoi poloviny XX veka* [Reflexión de los problemas del proceso creativo en el legado literario de los compositores rusos del siglo XIX y primera mitad del XX]. Novosibirsk: Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoria. Disponible en <http://www.dissercat.com> (2016, 5 de diciembre).
- Predeina, T. (2013). *Problemy razvitiya regionalnogo baletnogo teatra s serediny 1950 godov po nastoyashee vremia. (Na primere Cheliabinskogo gosudarstvennogo teatra opery i baleta imeni M. I. Glinki)* [Problemas del desarrollo de un teatro de ballet regional desde los años 1950 hasta el presente. Con ejemplo del teatro estatal de Cheliabinsk]. Moscú, GITIS. Disponible en <http://www.gitis.net> (2015, 5 de diciembre).

- Pérez Arroyo, R. P. (2011). *Correspondencias entre la música y el discurso coreográfico en el ballet “No more play” de J. Kilian. Hacia la formulación de un nuevo paradigma coreo-musical*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- Sánchez Aranegui, M. D. (2014). *Creatividad y emoción. La intuición y las emociones positivas en el proceso creativo artístico*. Madrid: UCM. Disponible en <http://www.ucm.es> (2015, 2 de diciembre).
- Shestidesiataya, A. V. (2010). *Natsionalny Balet Buriatii. Vtoraya polovina xx-nachalo XXI veka* [El Ballet Nacional de Buriatia. Segunda mitad del xx-principio del siglo XXI]. S-Petersburgo. Disponible en <http://www.disserscat.com> (2015, 5 de diciembre).
- Sikhoco, Y. (2006). *V. P. Burmeister: stil i metod. Balety Esmeralda, Lebedinoe Ozero, Snegurochka* [V. P. Burmeister: el estilo y el método. Esmeralda, El lago de los cisnes, Blancanieves]. Moscú. Disponible en <http://www.disserscat.com> (2015, 5 de diciembre).
- Soboleva, O. (2005). *Produktivnost tvorcheskoy deyatel'nosti artistov baleta* [Productividad de la actividad creativa de los artistas de ballet]. Moscú: Rosiyskiy novy universitet. Disponible en <http://www.disserscat.com> (2015, 5 de diciembre).
- Sosnina, I. (1997). *Spetsialnye sposobnosti artistov baleta. Priroda, struktura, diagnostika* [Los dones especiales de los artistas de ballet. Naturaleza, estructura, diagnóstico]. Perm: Permski gosudarstvenny pedagogicheskiy universitet. Disponible en <http://www.disserscat.com> (2015, 7 de diciembre).
- Spagina, A. (2006). *Neobarochnye tendentsii v instrumentalnom tvorchestve peterburgskikh kompozitorov 1960-1990 godov* [Las tendencias neobarrocas en la creatividad de los compositores de San Petersburgo en 1960-1990]. San Petersburgo, Rossiyski Gosudarstvenny pedagogicheskiy universitet imeni Gertsena. Disponible en <http://www.disserscat.com> (2017, 2 de octubre).
- Sveshnikova, A. (1999). *Tvorchestvo A. Saint-Léon v Peterburge (1859-1869). Stanovlenie muzykalno-khoreograficheskoy struktury akademicheskogo baleta* [La creatividad de A. Saint-Léon en Petersburgo 1859-1869. Constitución de la estructura musical-coreográfica en el ballet clásico]. San Petersburgo: SP gosudarstvennaya konservatoria. Disponible en <http://www.disserscat.com> (2015, 28 de noviembre).

- Taborda Hernández, E. (2014). *El autor y el proceso creativo cinematográfico español de los 90*. Madrid: UCM. Disponible en <http://www.ucm.es> (2017, 15 de febrero).
- Taufar, W. (1982). *Das Deutschsprachige Theater in Marburg an der Drau. Typologie eines Provinztheaters*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der philosophischen Fakultät an der Universität Wien.
- Tomic-Vijagic, T. (2012). *The dancer's contribution: performing plotless choreography in the leotard ballets of G. Balanchine and W. Forsythe*. Londres: Rophampton. Disponible en <http://www.ethos.bl.uk> (2015, 30 de noviembre).
- Torre Díaz, N. A. ((2015). *Stilevaya y zhanrovaya spetsifika tvorchestva meksikanskikh khoreografov xx veka: k probleme stanovlenia tvorcheskogo metoda* [Particularidades estilísticas y genéricas en la creatividad de los coreógrafos mexicanos del siglo xx: hacia el problema del método creativo]. Moscú: GITIS. Disponible en <http://www.gitis.net> (2015, 3 de diciembre).
- Vallo, M. A. (2012). *An investigation of professional ballet dancers experiences of flow and motivational perspectivs*. Universidad de Birmingham. Disponible en <http://www.ethos.bl.uk> (2015, 4 de diciembre).
- Valukin, M. (1999). *Rol lichnosti pedagoga khoreografii v obuchenii muzskomu tantsu* [El papel personal del pedagogo-coreógrafo en la enseñanza de la danza masculina]. Moscú: GITIS. Disponible en <http://www.gitis.net> (2015, 25 de noviembre).
- Vasilieva, A. (2003). *Ritm v scenografii russkikh baletnykh spectacley xx veka* [El ritmo escenográfico en los espectáculos de ballet ruso del siglo xx]. San Petersburgo: Gosudarstvennaya Akademia Teatralnogo Iskusstva. Disponible en <http://www.dissercat.com> (2018, 10 de febrero).
- Viazkova, E. (1998). *Protsessy muzykalnogo tvorchestva: sravnitelny textologicheski analiz* [Los procesos de la creatividad musical: análisis comparativo textológico]. Moscú: RAM. Disponible en <http://www.dissercat.com> (2017, 25 de marzo).
- Zankova, A. (2008). *Vzaimodeystvie muzyki i khoreografii v otechestvennykh baletakh pervoy tretí xx veka*. [Interrelación de la música y coreografía en los ballets rusos del primer tercio del siglo xx]. Rostov Don: Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoria. Disponible en <http://www.dissercat.com> (2017, 5 de diciembre).

5.3 Diccionarios y enciclopedias

- Ang, G. (2002). *Enriquezca su vocabulario. Diccionario de la lengua española*. México: Grupo Editorial Reader's Digest, S. de R.L. de C.V.
- Alonso Campos, J. I. y Merodio Cogolludo, A. (2002). *Nuevo Espasa Ilustrado. Diccionario enciclopédico*. Espasa Calpe, S.A.
- Craine, D. y Macrell, J. (2004). *The Oxford Dictionary of Dance*. New York: Oxford University Press.
- Diccionario de la lengua española*. (2014). Madrid: RAE y ASALE, 23ª edición.
- Ferrera Esteban, J. L. (2009). *Glosario ilustrado de las Artes Escénicas*. Guadalajara: Ediciones y Gráficas Solapas.
- Gran diccionario ruso-español*. (2000). Turover, G. (ed.). Moscú: Editorial Russki yazik.
- Grigorovich, Y. y Vanslov, V. (1981). *Entsiclopedia Ballet* [Enciclopedia Ballet]. Moscú: Sovetskaya Entsiclopedia.
- Igisheva. (2008). *Kratki tolkovy psijologo-psijiatricheski slovar* [Breve diccionario psicológico-psiquiátrico]. Moscú: Editorial Igisheva.
- Koegler, H. (1987). *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Mescheriakov, B., Zinchenko, B. (2008). *Bolshoy Psikhologichesky Slovar* [El gran diccionario psicológico]. Moscú: ACT.
- Moliner, M. (2000). *Diccionario de uso del español, edición abreviada*. Madrid: Gredos, S.A.
- Moliner, M. (2006). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Editorial Gredos, S.A. Segunda edición.
- Ovsiannikov, M. (1983). *Kratki slovar po estetike*. [Breve diccionario de estética] Moscú: Prosveschenie.
- Pavis, P. (1990). *Diccionario del teatro (dramaturgia, estética, semiología)*. Barcelona: Paidós. Traducción de Fernando de Toro.

5.4 Entrevistas y crítica

- Avdysh, D. (2014, 9 de septiembre). Recuperado de <http://www.balletinsider.com> (2017, 15 de marzo).

- Hampton, Ch. (2012, 26 de mayo). (Recuperado de <http://www.delo.si> (2017, 10 de septiembre).
- Liepa, I. (2016). Recuperado de <http://www.passionballet.topf.ru> (2017, 12 de junio)
- Lippa, E. (2011, 7 de abril). Programa TV *Absolutny sluh*. Recuperado de <http://youtube.com> (2016, 15 de junio)
- Lopatkina, U. (2016, octubre). Programa TV Persona Grata NTB América. Recuperado de <http://www.facebook.com> (2017, 22 de febrero)
- Makhalina, Y. (2014, 2 de octubre). Recuperado de <http://www.protanec.com> (2017, 24 de febrero)
- Maillot, J.- C. (2016, 14 de junio). Recuperado de <http://www.balletinsider.com> (2017, 20 de marzo)
- Mujić, L. (2016, 17 de noviembre). Recuperado de <http://www.gyuriballet.hu> (2017, 21 de marzo)
- Ol, A. (s. f.). *Vecherniy Krasnoyarsk* n°22 (263). Recuperado de <http://www.newlab.ru> (2017, 11 de junio)
- Spuk, C. (2016, 24 de junio). Recuperado de <http://www.balletinsider.com> (2017, 21 de marzo)
- Turcu, V. (2014, 20 de agosto). Recuperado de <http://www.vecernji.hr> (2016, 10 de diciembre)
- Turcu, V. (2014, 28 de agosto). Recuperado de <http://www.sprosti.si> (2016, 10 de diciembre)
- Berce, N. (2014, 27 de noviembre). Pomanjkanje poglobljene držje. Recuperado de <http://www.dnevnik.si> (2017, 10 de octubre)
- Dražić, S. (2014, 22 de agosto). Balet ponosa i slave. *Slobodna Dalmacija*, p.31.
- Krečić, J. (2014, 16 de agosto). Destructivne sile ljubezni. *Delo*, p.19.
- Kumerdej, M. (2014, 30 de agosto). Nevarna razmerja. Recuperado de <http://www.delo.si> (2017, 10 de octubre).
- Podboj, D. (2014, 11 de septiembre). Tándem V.Turcu y L. Mujić razvnel občinstvo. Recuperado de <http://www.paradaplesa.si> (2017, 10 de octubre).
- Pofuk, B. (2014, 20 de agosto). Barokne "Opasne veze". *Večernji List*, pp.32-33.
- Pofuk, B. (2014, 22 de agosto). Opasne veze kao čudo ljepote, snage i umjetničke kreativnosti. *Večernji List*, p.29.

- Pretnar, B. (2014, 12 de noviembre). Stabat Mater in Nevarna razmerja. Recuperado de <http://www.delo.si> (2017, 10 de octubre).
- Rak, P. (2014, 23 de agosto). Fenomen ljubezni in demonske spletke. *Delo*, s.p.
- Seferović, S. (2014, 20 de agosto). Prva baletna praizvedba u povijestu Igara. *Slobodna Dalmacija*, p.33.
- Šrot, T. (2014, 10 de septiembre). Iz pisem (še) v ples. Recuperado de <http://www.pogledi.si> (2017, 10 de octubre).
- Vinter, D. (2014, 2 de septiembre). Fascinantne žrtve dvornih spletk. *Večer*, s.p.

5.5 Folletos

Programme booklet 65th Dubrovnik Summer Festival 2014

Programme booklet 66th Dubrovnik Summer Festival 2015

62 Ljubljana Festival. *Središče vaših doživetij. At the heart of your experience.* Ljubljana 1.7.-1.9. 2014.

Ópera Balet Maribor (2014, 7 de noviembre). *Stabat Mater. Nevarna razmerja.*

5.6 Páginas web

Página oficial de la Ópera Nacional Eslovena en Maribor: <http://www.sng-mb.si>

Página oficial de Valentina Turcu: <http://www.valentinaturcu.wordpress.com>

Página oficial del Festival en Ljubljana: <http://www.ljubljanafestival.si>

Página oficial del Festival en Dubrovnik: <http://www.dubrovnik-festival.hr>

5.7 Partituras.

Bach, J.-S. (2007). *Sonata para el clave y violín nº3 BWV1016*. Disponible en <http://www.musicaneo.com>

Bach, J.-S. (2007). *Erbarne dich, (La Pasión según San Mateo BWV244)*. Disponible en <http://www.musicaneo.com>

Haendel-Halvorsen (2007). *Passacaglia de la Suite para el clave HWV432*. Disponible en <http://www.musopen.org>

- Jenkins, K. (1996). *String Quartet n°2*. [Partitura]. London, New York, Bonn Sydney: Boosey&Hawkes Music Publishers Ltd.
- Jenkins, K. (1996). *Palladio*. Concerto grosso for string orchestra. [Partitura]. London, New York, Bonn Sydney: Boosey&Hawkes Music Publishers Ltd.
- Richter, M. (2010) *On the Nature of Daylight*. Disponible en <http://www.scribd.com>
- Vitali-Charlier (2004). *Chacona en sol menor*. Carl Fischer music library. Disponible en <http://www.stretta-music.com>
- Vivaldi, A. (1950) *Las Cuatro Estaciones RV315*. [Partitura]. Milano: G. Ricordi&Co Editori.

5.8 Medios audiovisuales

Películas

- Cruel Intentions*, director R. Kumble. EUA. Columbia Pictures Corporation, Cruel Productions LLC, Newmarket Capital Group LLC, Original Film, 1999; 1h. 37min.
- Dangerous Liaisons*, director S. Frears. EUA, Inglaterra. Lorimar Film Entertainment, NFH Productions, Warner Bros. Pictures, 1988; 1h. 59min.
- Dangerous Liaisons*, director Hur Jin-ho. China, Corea del Sur, Singapur. Easternlight Films, Zombo Media, 2012; 1h. 50min.
- Les Liaisons dangereuses*, director R. Vadim. Italia, Francia. Les Films Marceau-Cocinor, 1959; 1h. 45min.
- Une femme fidele*, director R. Vadim. Films EGE, Francos Films, Paradox Production, 1976; 1h. 29min.
- Untold Scandal*, director Je-yong Lee. Corea del Sur. B.O.M. Film Productions Co. Ltd., 2003; 2h 04min.
- Valmont*, director M. Forman. EUA. Renn Productions, Timothy Burrill Productions Limited, 1989; 2h. 20 min.

Música grabada

- Bach, J.-S. (2007). *Sonata para el clave y violín n°3 BWV1016*. Victoria Mullova y Ottavio Dantone; Onyx Classics.

- Bach, J.-S. (2007). *Erbarne dich*, (*La Pasión según San Mateo* BWV244). Transcripción para violoncelo de Ton Koopman. Yo Yo Ma y Amsterdam Baroque Orchestra; Classic FM.
- Haendel-Halvorsen (2007). *Passacaglia* de la *Suite para el clave* HWV432. Julia Fischer (violín) y Daniel Muller-Schott (cello) en vivo; Saarbrücken Deutsche Radio Philharmonie. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=qNsxXued784>
- Jenkins, K. (1996). *Diamond Music*. London Philharmonic Strings y Smith Quartet; Sony Classical.
- Richter, M. (2010) *On the Nature of Daylight*. Rhino Entertainment Company.
- Vitali-Charlier (2004). *Chacona en sol menor*. Jascha Haifetz; Historic Series.
- Vivaldi-Richter (2014). *Las Cuatro Estaciones* RV315. Konzerthaus Kammerorchester Berlin, director André de Ridder; Deutsche Grammophon.

Iconografía:

- Abdullina, M. (2016). *Roman Ch. de Laclos Opasnye sviasi v dialoge iskusstv. iskusstv* [La novela de Ch. de Laclos Las amistades peligrosas en el diálogo de las artes]. San Petersburgo, Rossiyski Gosudarstvenny pedagogicheskiy universitet imeni Gertsena. Disponible en <http://www.dislib.net> (2018, 20 de marzo).

5.9 Archivos personales

Archivos personales audio, APAVN850000 2011; 2014/2015

Contienen comunicaciones personales realizadas para este trabajo de investigación en diciembre de 2011 y en el período entre 26 de mayo de 2014 y 15 de julio de 2015.

Archivos personales vídeo/foto, APV2014/2015

APV2014-05-25: contiene grabaciones e imágenes de los ensayos de *Las amistades peligrosas* en las salas del SNG Maribor 26.05-05.07.2014.

APV2014-06-08: contiene grabaciones e imágenes de los ensayos de *Las amistades peligrosas* en las salas del SNG Maribor 30.05-05.06.2014.

- APV2014-08-15: contiene grabaciones e imágenes de los ensayos de *Las amistades peligrosas* en las salas del SNG Maribor 28.05-29.05.2014; 11.08-17.08.2014.
- APV2014-10-29: contiene grabaciones e imágenes de los ensayos de *Las amistades peligrosas* en Dubrovnik y Ljubljana 17.08-28.08.2014.
- APV2014: contiene grabaciones e imágenes de los ensayos de *Las amistades peligrosas* en el escenario de SNG Maribor 01.11-06.11.2014.
- APV2015: contiene grabaciones e imágenes de los ensayos de *Las amistades peligrosas* en Maribor y Dubrovnik 15.06-14.07.2015.
- DPE, diario de la puesta en escena 2014/2015 (26.05.2014-15.07.2015) que consta de 283 páginas manuscritas. Las cuatro partes del diario corresponden a las cuatro etapas de desarrollo del proyecto y del estudio acerca del mismo.
- 26.05.2014-05.07.2014: observación participativa, descripción y analítica parcial del montaje de la nueva obra coreográfica. Esta sección representa los ensayos en el estudio de ballet y en el escenario, describe la labor conjunta de los coreógrafos y bailarines. Los últimos apuntes tratan de la presentación de la obra no acabada en el escenario de la compañía unos días antes de las vacaciones.
- 11.08.2014-28.08.2014: en esta sección narramos acerca de los ensayos de pre-estreno en los festivales en Dubrovnik (Croacia) y Ljubljana (Eslovenia). Asimismo, se describen las circunstancias, el ambiente y la atmósfera que acompañó a las funciones.
- 14.10.2014-13.12.2014: los ensayos se reanudan antes del tercer estreno, esta vez en el escenario hogar de la compañía, en el teatro de Maribor. Esta sección incluye: acontecimientos y situaciones anteriores al evento, el estreno y primeras seis funciones, también, las observaciones y descripciones del público. El último apunte de esta parte se trata del día 13.12.2014, el último espectáculo del elenco original.
- 15.06.2015-15.07.2015: la cuarta parte del diario revela los acontecimientos de un año después. El trabajo se repone con motivo de nuevas actuaciones, en particular, la gira al Portorož y al 66 festival de Dubrovnik. Los apuntes reflejan unas sustituciones forzadas en el elenco y los resultados de ellas. El manuscrito se concluye con unas reflexiones acerca de la vida escénica de una obra de ballet.

Archivos personales manuscritos APM2014/2015 y APM2016/2017

Contienen numerosas observaciones y descripciones de los ensayos y eventos teatrales, además de los textos de las entrevistas transcritas detrás de los informantes.

Archivos manuscritos y bocetos

Hranitelj A. (2014). Bocetos: 6 imágenes, copia.

Kirinčić I. (2014). Bocetos: 02 imágenes, copia.

Krajnc P. (2014). Apuntes laborales, copia.

Nefodova Skulskaya I. (2014). Apuntes laborales, original.

Turcu V. (2014). *Screenplay*, copia.

CD de los ensayos de la puesta en escena (2 versiones: inicial y definitiva)

DVD

Primer montaje, 04.07.2014

Estreno en Dubrovnik, 20.08.2014

Estreno en Maribor, 07.11.2014

Película-ballet de la Radio Televisión Eslovena, 06.11.2014

Índice de las comunicaciones personales citadas en el texto de la tesis APAVN850000 2011; 2014; 2015

APAVN850011: Krasnova Marina, 5 de diciembre de 2011.

APAVN850014: Krasnova Marina, 5 de diciembre de 2011.

APAVN850017: Krajnc Peter, 10 de diciembre de 2011.

APAVN850018: Krajnc Peter, 10 de diciembre de 2011.

APAVN850025: Turcu Valentina, 26 de mayo de 2014.

APAVN850031: Bogov Antón, 16 de junio de 2014.

APAVN8500032: Catarina de Meneses, 18 de junio de 2014.

APAVN850033: Lečić Jelena, 19 de junio de 2014.

APAVN8500034: Krajnc Peter, 25 de junio de 2014.

APAVN850037: Kirinčić Iván, 25 de junio de 2014.

APAVN850038: Kirinčić Iván, 25 de junio de 2014.

- APAVN850039: Biber Matevž, 26 de junio de 2014.
- APAVN850040: Marin Matjaž, 29 de junio de 2014.
- APAVN850041: Marin Matjaž, 29 de junio de 2014.
- APAVN850045: Hartmann Olesja, 29 de junio de 2014.
- APAVN850047: Čavlek Aleksandar, 1 de julio de 2014.
- APAVN850048: Turcu Marin, 2 de julio de 2014.
- APAVN850049: Turcu Marin, 2 de julio de 2014.
- APAVN850053: Mujić Leo, 13 de agosto de 2014.
- APAVN850054: Krajnc Peter, 20 de agosto de 2014.
- APAVN850057: Jurič Filip, 20 de septiembre de 2014.
- APAVN850058: Lečić Jelena, 30 de agosto de 2014.
- APAVN850061: Koshkina Eugenia, 8 de octubre de 2014.
- APAVN850062: Luske Syan, 12 de octubre de 2014.
- APAVN850063: Žmavc Gay, 10 de octubre de 2014.
- APAVN850064: Hranitelj Alan, 11 de octubre de 2014.
- APAVN850073: Bogov Antón, 02 de diciembre de 2014.
- APAVN850074: Križman-Hudernik Tijuana, 02 de diciembre de 2014.
- APAVN850075: Turcu Valentina, 17 de diciembre de 2014.
- APAVN850076: Baronik Tanja, 20 de diciembre de 2014.
- APAVN850077: Kožuh Mateja, 05 de enero de 2015.
- APAVN850078: Tarbuk Mladen, 5 de enero de 2015.
- APAVN850079: Svetlichnaya Tatiana, 28 de enero de 2015.
- APAVN850082: Moga Sergio, 20 de enero de 2015.
- APAVN850085: Matvienko Denis, 20 de marzo de 2015.
- APAVN850087: Matvienko Denis, 20 de marzo de 2015.
- APAVN850088: Virc Benjamin, 25 de marzo de 2015.
- APAVN850095: Kavčič Alan, 15 de abril de 2015.
- APAVN850097: Kuzkin Vasiliy, 22 de abril de 2015.
- APAVN850099: Bogov Antón, 24 de abril de 2015.
- APAVN850101: Kalinichenko Natalia, 28 de abril de 2015.

APAVN850103 Clug Edward, 10 de mayo de 2015.
APAVN850104: Kurgaev Vadim, 10 de mayo de 2015.
APAVN850105: Catarina de Meneses, 10 de mayo de 2015.
APAVN850106: Catarina de Meneses, 10 de mayo de 2015.
APAVN850107: Krajnc Peter, 11 de mayo de 2015.
APAVN850108: Dmitrieva Galina, 16 de mayo de 2015.
APAVN850111: Vever Valentina, 11 de mayo de 2015.
APAVN850112: Vever Valentina, 11 de mayo de 2015.
APAVN850113: Chaika Galina, 15 de mayo de 2015.
APAVN850114: Chaika Galina, 15 de mayo de 2015.
APAVN850115: Novitovič Vesna, 13 de mayo de 2015.
APAVN850118: Pibič Alenka, 16 de mayo de 2015.
APAVN850119: Koshkina Eugenia, 17 de mayo de 2015.
APAVN850120: King Demetrius, 19 de mayo de 2015.
APAVN850122: Belužič Tadeja, 19 de mayo de 2015.
APAVN850124: Lečić Jelena, 20 de mayo de 2015.
APAVN850125: Marta Tiberiu, 21 de mayo de 2015.
APAVN850129: Olenuk Sasha, 5 de junio de 2015.
APAVN850131: Hartmann Olesja, 25 de junio de 2015.
APAVN850132: Marin Matjaž, 26 de junio de 2015.
APAVN850136: Pecheny-Dolenc Oksana, 2 de julio de 2015
APAVN850137: Pecheny-Dolenc Oksana, 2 de julio de 2015.
APAVN850139: Koshkina Eugenia, 8 de julio de 2015.
APAVN850141: Premzl Tomaž, 13 de julio de 2015.
APAVN850142 Jurič Filip, 13 de julio de 2015.
APAVN850144 Bogov Antón, 13 de julio de 2015.
APAVN850145 Bogov Antón, 13 de julio de 2015.
APAVN850147: Gueremachi Christian, 14 de julio de 2015.
APAVN850148: Petrovič Dragica, 15 de julio de 2015.
APM2014/2015; APM2016/2017:

- APM2014/2015: Denisiuk Rostislav, 21 de junio de 2015.
- APM2014/2015: Integrantes de la orquesta de cámara (Ljubljana), s.f., 2014.
- APM2014/2015: Konkov Valeriy, 28 de noviembre de 2015.
- APM2014/2015: Krasnova Marina, 7 de abril de 2015.
- APM2014/2015: Krasnova Marina, 29 de junio de 2015.
- APM2014/2015: Krasnova Marina, 7 de julio de 2015.
- APM2014/2015: Krasnova Marina, s.f., 2015.
- APM2014/2015: Reinish Karl, 14 de noviembre de 2014.
- APM2016/2017: Álvarez María Cristina, 22 de diciembre de 2016.
- APM2016/2017: Checa José Antonio, 30 de noviembre de 2016.
- APM2016/2017: Menshikova Irina, 23 de junio de 2016.
- APM2016/2017: Predeina Tatiana, 28 de noviembre de 2016.
- APM2016/2017: Reinholde Indra, 22 de abril de 2017.
- APM2016/2017: Rodríguez Ángel, 9 de marzo de 2017.
- APM2016/2017: Sabitova Dinara, 7 de febrero de 2016.
- APM2016/2017: Shumarova Lyudmila, 1 de abril de 2017.
- APM2016/2017: Vlasenko Allin, 8 de febrero de 2016.

6. Anexos digitales

Las amistades peligrosas, el ballet neobarroco
de V. Turcu y L. Mujić. SNG Maribor 2014.

Estreno en Dubrovnik, 20.08.2014, DVD.

